



UNIVERSIDADE
CATÓLICA
PORTUGUESA

BRAGA

O órgão ibérico em Braga

instrumentos e características

Dissertação de Mestrado apresentada à
Universidade Católica Portuguesa para
obtenção do grau de mestre em
Património Cultural e Religioso.

José Alberto Rodrigues

Faculdade de Filosofia e Ciências Sociais

DEZEMBRO 2017



CATÓLICA

FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS SOCIAIS

BRAGA

O órgão ibérico em Braga instrumentos e características

Dissertação de Mestrado apresentada à
Universidade Católica Portuguesa para
obtenção do grau de mestre em
Património Cultural e Religioso.

José Alberto Rodrigues

Sob a Orientação da Prof. Doutor
João Manuel Correia Rodrigues Duque
Co-Orientação da Prof.^a Doutora
Alexandra Patrícia Lopes Esteves

Índice geral

Índice de imagens	5
Índice de tabelas	7
Índice de apêndices e anexos.....	7
Agradecimentos	8
Resumo	9
Abstract.....	11
Introdução	13
Metodologia.....	15
PARTE I – O órgão na história e na arte	17
1. O <i>hydraulus</i> e a origem do órgão	17
2. O órgão até ao século XVI	20
3. O órgão nos séculos XVII e XVIII	27
4. O órgão nos séculos XIX e XX.....	37
5. O órgão e a Igreja	39
5.1 A adoção do órgão como instrumento para o culto	39
5.2 Santa Cecília: de mártir a patrona da música	45
II PARTE – O órgão como instrumento musical	48
1. Diferentes tipologias de órgão	48
1.1 O órgão portativo medieval.....	48
1.2 O órgão positivo	49
1.3 O grande órgão europeu	51
2. O funcionamento do órgão.....	54
2.1 A mecânica	54
2.2 Os tubos	56
2.3 Os teclados	59
2.4 Os foles.....	62
3. O órgão nas diferentes regiões da Europa.....	64
III PARTE – Uma forma particular de órgão: o “órgão ibérico”	67
1. As origens do órgão ibérico	67
1.1 O termo “órgão ibérico”	68
1.2 Características e formas de classificação nos órgãos peninsulares	70
2. Características particulares e distinção face aos congéneres europeus.....	71
2.1 O sistema de ar	74
2.2 O sistema mecânico	76

2.2.1 O someiro e o secreto cromático	76
2.2.2 Tabuões ou tábuas de condução de ar.....	77
2.2.3 Os teclados.....	79
2.2.4 A mecânica das notas.....	83
2.2.5 Joelheiras, estribos e pedais	84
2.3 Os tubos e o corpo sonoro	85
2.3.1 As medidas dos tubos	87
2.3.2 A marcação dos tubos	88
2.3.3 Diapasão	88
2.3.4 Entoação, temperamento e afinação	90
2.3.5 Meios registos	90
2.3.6 Fachadas diatónicas	91
2.3.7 Registos de adorno ou ornamentais	92
2.3.8 Caixa de ecos	93
2.3.9 Palhetas horizontais	94
3. A localização e a arquitetura do órgão nos templos.....	99
3.1 As caixas dos órgãos	104
3.2 O “rosto” dos órgãos em Portugal.....	108
4. Batalhas e meios-registos: formas musicais para o órgão ibérico.....	110
5. O órgão ibérico como expressão do barroco.....	112
IV PARTE – A arte organística em Portugal	115
1. As origens da arte organística em território nacional.....	115
2. O contexto do órgão em Portugal.....	122
3. Geografia do órgão em Portugal	129
4. As dificuldades e decadência da arte organística no século XIX.....	130
V PARTE – A organaria no concelho de Braga.....	138
1. Organeiros que operaram na região bracarense	138
2. Os órgãos no concelho de Braga.....	158
VI PARTE – O órgão ibérico no contexto litúrgico e cultural.....	161
1. Documentos da Igreja sobre o uso do órgão	161
2. A responsabilidade da Igreja sobre o Património cultural	165
3. A utilização do órgão hoje	167
4. Conservar, restaurar e salvaguardar	169
Conclusões.....	172
Fontes	179

Índice de imagens

Imagem 1 – <i>Hydraulus</i> gravado numa lucerna. Bracara Augusta, séc. II a III	18
Imagem 2 – Pormenor relativo à disciplina de Quadrívio.....	21
Imagem 3 – Anjo com órgão portativo (1387).....	22
Imagem 4 – Extrato da peça “ <i>Ballo dell’Intorcia</i> ”, de Antonio Valente	23
Imagem 5 – Cartela com o nome de Simón Fontanes. órgão do Evangelho, Sé de Braga.....	35
Imagem 6 – Tapeçaria “O combate entre os vícios e as virtudes”, c.1520, Lamego	40
Imagem 7 – Figuras mitológica (atlantes), na base do órgão da Epístola, Sé e Braga.....	45
Imagem 8 – Várias representações de Santa Cecilia ao órgão	47
Imagem 9 – Conjunto de representações de anjos com órgãos portativos	48
Imagem 10 – Órgão positivo da capela do recolhimento das Convertidas (Braga)	50
Imagem 11 – Diferentes géneros regionais de órgão (alemão, francês, italiano e ibérico).....	51
Imagem 12 – Órgão neo-gótico da igreja do Seminário de Santiago (Braga).....	53
Imagem 13 – Imagem do órgão Rieger (1904), igreja de São Boaventura de Montariol.....	53
Imagem 14 – Mecânica e esquema de funcionamento de um órgão	56
Imagem 15 – Esquema de um tubo flautado	57
Imagem 16 – Esquema de um tubo de palheta	58
Imagem 17 – Registo de Corneta VIII, órgão do Evangelho (1737), Sé de Braga	59
Imagem 18 – Representação do sistema mecânico de um teclado	61
Imagem 19 – Pormenor de um dos teclados do órgão do Evangelho, Sé de Braga	62
Imagem 21 – Diferentes tipos de fole.....	63
Imagem 22 – Foles em cunha e foleiro.....	74
Imagem 23 – Esquema de disposição dos tubos sobre o someiro	77
Imagem 24 – Tabuões gravados para condução de ar e respetivas ligações	78
Imagem 25 – Teclado de oitava curta.....	80
Imagem 26 – Tubos do registos de “Contras”, com mascarões	82
Imagem 27 – Botões de ligação às notas graves do teclado, Sé de Braga.....	83
Imagem 28 – Teclado do órgão da Sé de Elvas.....	83
Imagem 29 – Esquema da mecânica das notas de um órgão.....	84
Imagem 30 – Diferentes géneros de tubos.....	85
Imagem 31 – Guizos, anjo manequim e rouxinóis (registos de adorno)	93
Imagem 32 – Palhetas <i>em Batalha</i> do órgão da igreja de Santa Cruz	98
Imagem 33 – Planta da Sé de Braga, com a localização dos órgãos	99
Imagem 34 – Diferentes localizações dos órgãos (coro-alto, capela mor e nave).....	100
Imagem 35 – Órgãos “gémeos” da Sé de Braga (1737-39).....	101
Imagem 36 – Pormenor de tubos decorados em relevo, igreja do Salvador (Braga)	106

Imagem 37 – Carranca, com movimento da boca (Senhora da Abadia, Amares).....	107
Imagem 38 – Fachada do órgão de Torre de Juan Abad (Espanha)	113
Imagem 39 – Fachada do órgão do Evangelho da Sé de Braga	113
Imagem 40 – Capa do “Compêndio de Musica theorica e pratica”	148
Imagem 41 – Retrato de Frei José Varela.....	148
Imagem 42 – Etiqueta com no nome de José Rodrigues (Nogueira, Braga).....	156
Imagem 43 – Cartazes de diferentes Festivais de Órgão em Portugal	169

Índice de tabelas

Tabela 1 – Sinais gravados nos tubos, correspondentes a cada nota musical	88
Tabela 2 – Altura do Dó1 e correspondência em <i>hertz</i>	89
Tabela 3 – Altura do Lá3 e correspondência em <i>hertz</i>	89
Tabela 4 – Organeiros portugueses e estrangeiros e obras conhecidas	126
Tabela 5 – Lista dos órgãos de tubos do concelho de Braga, por templo/paróquia	159

Índice de apêndices e anexos

Apêndice 1 – Exemplo de resumo do inventário de um órgão do concelho de Braga....	190
Apêndice 2 – Inventário dos órgãos do concelho de Braga	192
Anexo 1 – Lenda de Santa Cecília	206
Anexo 2 – Esquema da mecânica de um órgão	208

Agradecimentos

À Íris e ao David a quem procuro, a par da Rosa, revelar o valor maior da Educação e do Conhecimento.

Aos meus orientadores, pelo incentivo e apoio a esta investigação e pela confiança depositada.

A todos os que, direta e indiretamente, colaboraram e colaboram na divulgação e preservação do órgão, conscientes da inigualável importância do mesmo na Igreja e na Cultura.

Resumo

A música e o Homem caminham juntos desde os primórdios dos tempos, assim como a ligação entre a arte dos sons e a Igreja se perde nas origens da Cristandade. O Salmo 150 dá o tom para uma magnífica relação entre o louvor a Deus e a música, incitando à utilização de todos os instrumentos, conhecidos à época, nesse propósito. Todavia, essa relação nem sempre foi fácil e houve a necessidade, em vários períodos da História da Igreja, das autoridades eclesiásticas serem chamadas a regular a utilização dos instrumentos e a prática musical no culto divino.

A festa e a música são hoje, como no passado, indissociáveis. A fronteira que separa os ritos religiosos do ambiente de celebração pagão nem sempre foi muito clara e as influências fizeram-se sentir reciprocamente. No século XVI, nas disposições tridentinas, procura-se evidenciar a distinção entre o sacro e o profano. Embora não diretamente, será um marco para a particular adoção do órgão como instrumento para o culto católico.

Até ao século XVIII, este instrumento, que nasceu antes de Cristo, na Alexandria, que passou por arenas, festas pagãs e banquetes, sofrerá uma evolução extraordinária. Por toda a Europa, sob o patrocínio da Igreja de Roma, que via na música e em toda a arte um veículo de evangelização e um poderoso aliado face às correntes protestantes, surgirão órgãos em muitas igrejas.

Na época barroca, o órgão irá assumir um lugar de destaque no cerimonial religioso, importância essa que permitirá a construção de grandiosos instrumentos, mais complexos que os instrumentos de pequenas dimensões construídos até então, com características distintas em diversas regiões da Europa, a que a Península Ibérica não ficará à margem, com o desenvolvimento do órgão do tipo ibérico.

Apesar da individualidade de cada instrumento, o órgão em Portugal, que herda do seu congénere espanhol muitas dos elementos particulares da organaria ibérica, terá também um percurso próprio onde surgirão aspetos distintivos. Também ao nível da composição, os registos de palheta dispostos nas fachadas e o someiro dividido, influenciarão a criação das célebres *Batalhas* e de várias obras com contraste tímbrico entre a parte esquerda e a direita do teclado.

Em Braga, o fervor religioso e a vetusta tradição ligada à Igreja, serão palco para a instalação, em torno da sua catedral, de vários conventos, mosteiros, igrejas e capelas. Nestas, a existência de um órgão que ajudasse a dar maior pompa às cerimónias permitiu

que, na atualidade, exista um significativo número de instrumentos históricos que, apesar das vicissitudes a que estiveram sujeitos, sobretudo no século XIX, resistiram e são testemunho único de uma época áurea da arte organística no Norte do país.

Hoje assiste-se a um crescente despertar do interesse pelo “rei dos instrumentos”. Realizam-se concertos e festivais, recuperam-se órgãos que agora, além do propósito fundamental da solenização dos ritos litúrgicos, surgem como um bem cultural que desperta o interesse de muitos.

O órgão ibérico, simultaneamente património material e, pela sua música, imaterial, é um tesouro que urge preservar e dinamizar, especialmente em Braga, cuja tradição na construção deste instrumento é evidente. A presença, ao longo de séculos, de mestres organeiros vindos de outras paragens, mas também bracarenses, faz indubitavelmente desta cidade pólo de difusão da organaria em Portugal.

Palavras-chave:

Órgão ibérico, música, Igreja, Cultura, Património, Liturgia, organaria.

Abstract

Music and Man have walked together since the beginning of time, just as the connection between the art of sounds and the Church, lost in the origins of Christianity. Psalm 150 sets the tone for a magnificent relationship between the praise to God and music, calling for the use of all the instruments known at the time for this purpose. However, this relationship was not always easy and there was a need, at various times in the history of the Church, for ecclesiastical authorities to be called to regulate the use of instruments and musical practice in divine worship.

Feast and music are today, as in the past, inseparable. The boundary separating religious rites from the pagan celebration environment was not always very clear, and the influences were made to feel reciprocally. In the sixteenth century, in the tridentine dispositions, it is tried to emphasize the distinction between the sacred and the profane. Although not directly, it will be a milestone for the particular adoption of the pipe organ as the instrument for Catholic worship.

Until the eighteenth century this instrument, which was born before Christ, in Alexandria, which passed through arenas, pagan festivals and banquets, will undergo an extraordinary evolution. Throughout Europe, under the sponsorship of the Church of Rome, which saw in music and in all art a vehicle for evangelization and a powerful ally in the face of Protestant currents, organs will be built in many churches.

In the baroque period, the organ will assume a prominent place in the religious ceremonial, which will allow the construction of grandiose instruments, more complex than the instruments of small dimensions built until then, with distinct characteristics in different regions of Europe, to which *Península Ibérica* will not be on the sidelines, with the development of the Iberian-type organ.

Even with individuality of each instrument, the organ in Portugal, which receives from its Spanish organ many of the particular elements of the Iberian building art, will also have a singular course where distinctive aspects will emerge.

Also at the level of composition, the trumpets in the facades and the divided stops will influence the creation of the celebrated *Battles* and of several works with timbral contrast between the left and the right of the keyboard.

In Braga, religious fervor and the old tradition linked to the Church will be the stage for the installation of several convents, monasteries, churches and chapels around its

cathedral. In these, the existence of an organ that help to give greater pomp to the ceremonies allowed, at the present time, a significant number of historical instruments that even with the difficulties to which they were subjected, especially in the nineteenth century, have resisted and are a unique testimony of a golden age of organ art in the north of the country.

Today there is a growing awakening of interest in the "king of instruments". Organized concerts and festivals, organs are recovered that now, in addition to the fundamental purpose of the solemnization of liturgical rites, appear as a cultural element that arouses the interest of many.

The iberian organ, at the same time a material and imaterial patrimony, because of its music, is a treasure that must be preserved and invigorated, especially in Braga, whose tradition in the construction of this instrument is evident by the presence, for centuries, of master organbuilders from other places, but also from Braga, being, undoubtedly the center of diffusion of the organ construction art in Portugal.

Keywords:

Iberian organ, music, Church, Culture, Patrimony, Liturgy, organbuilder.

Introdução

O nome órgão (*órgano*, em espanhol; *orgue*, em francês; *organ*, em inglês; *orgel*, em alemão) provém do grego “*ogyavov*”, que significa ferramenta ou instrumento. Assim, significa no contexto musical, instrumento de música (Riemann, 1929: 13).

Hoje, cada vez mais, desperta a curiosidade que incita o conhecimento sobre o imenso património cultural que nos rodeia e do qual descendem as raízes de cada povo. Amplamente reconhecida como um bem de inquestionável valor, a música, desenvolve-se com a própria espécie humana, e com ela surgem os instrumentos musicais, inicialmente mais rudimentares, mas que vão sofrendo aperfeiçoamentos. Um exemplo paradigmático da arte e engenho humano na conceção de instrumentos é o órgão.

O órgão é, na História da Música e dos instrumentos musicais, o mais complexo, pelos muitos e variados elementos que o compõem e que as mãos dos mestres organeiros, ao longo de vários séculos, souberam dar unidade. Contudo, foi a partir do século XVI que o órgão alcançou maior notoriedade, chegando à sua época áurea dois séculos depois.

Particularmente na Europa, será o instrumento de eleição para o culto religioso da Igreja Católica, que o adota após este ter nascido profano em Alexandria e ter servido os espetáculos romanos. Acompanha e é parte da História do “velho continente”, passando por momentos de maior protagonismo e outros de esquecimento e decadência.

O epíteto de “rei dos instrumentos” dado ao órgão, comumente atribuído a Mozart, advém das suas qualidades acústicas, da afinidade com a voz humana, da riqueza e variedade de timbres e da sonoridade triunfal, predados que o levarão a conquistar um lugar de destaque no reino musical.

O interesse pela organaria portuguesa é recente, e surge depois da vizinha Espanha, também possuidora de um valioso património de órgãos ibéricos, o ter iniciado. A complexidade do tema não atrai muitos especialistas para o seu estudo e quando o faz este é fraturado ora em aspetos históricos ou artísticos, ora em técnicos ou musicais. O órgão é um instrumento complexo e para o entendermos necessitamos observa-lo como um todo.

Na opinião de Gerhard Doderer (1996: 101), Portugal será ainda detentor de cerca de meio milhar de órgãos históricos concentrados sobretudo em regiões que foram testemunha de maior florescimento musical e artístico no barroco, como Braga, Porto, Coimbra, Lisboa e Évora. Na sua maioria datados do século XVIII, alguns dos séculos XVII e já do XIX, e poucos do século XVI e já profundamente alterados.

Todos eles são testemunha de uma forma particular de artesanato organológico e principalmente do desenvolvimento de uma génese de instrumento português, distinto do congénere espanhol, e que deu origem a uma prática musical e respetivo repertório organístico ímpares, quando comparados com a linguagem musical da mesma época noutras regiões da Europa. O instrumento, e a literatura organística para ele criada, dá-nos a informação do seu uso litúrgico e paralitúrgico e das suas interligações e singularidades, de forma particular as fonológicas (Doderer, 1996: 102).

Nesta dissertação pretende-se contextualizar a realidade organística em Braga, particularmente os instrumentos e as suas características, na história do órgão e no espaço ibérico. Deste modo, ao longo destas breves páginas, trilharemos o percurso do órgão, desde a Antiguidade até ao presente, na sua evolução técnica que derivou em regionalismos, e na sua dimensão artística e musical, sobretudo na relação com a música na igreja.

Mais que trazer um novo conhecimento sobre os aspetos histórico-organísticos, pese embora estes sejam importantes para uma leitura mais informada, pretende-se dar a conhecer, com este singelo estudo, um bem patrimonial singular que se desenvolveu em Braga, partindo de influências várias, sobretudo da organaria galega, e que se disseminará por toda a região Norte, em especial no espaço da arquidiocese de Braga. Em simultâneo, pretende-se compreender a cidade de Braga, cabeça de uma importante sede arquiépiscopal, como centro dinamizador da arte de construir órgãos, sobretudo no século XVIII, que levou à existência presente de meia centena de instrumentos.

O conhecimento deste património do concelho de Braga pretende, em primeiro lugar, revitalizar a memória; por isso insistiremos em encontrar exemplos nos instrumentos desta área geográfico-administrativa, e com isso afirmar o reconhecimento do valor deste elemento cultural, que se deve conservar, valorizar e dinamizar. Estamos cientes que é o início para um estudo particular e mais aprofundado de cada um dos órgãos em Braga, mas mostrava-se necessária a realização de uma contextualização, ainda que breve, da tradição do órgão em Braga e da sua ligação à Igreja, mesmo deixando de fora aspetos teóricos e técnicos que, sem prejuízo do esclarecimento claro do que é o órgão ibérico, optamos por não incluir.

Em conclusão, apontaremos alguns aspetos que temos por importantes para a valorização do órgão, para o seu conhecimento e preservação, enquanto Património Cultural e Religioso

Metodologia

A presente investigação baseou-se, em primeiro lugar, na compilação de várias obras e estudos, nacionais e internacionais, sobre o órgão e a sua especificidade ibérica, procurando referenciar o fenómeno no seu contexto, partindo do geral e da sua ligação à História e à Igreja, até à aproximação à especificidade organística do Norte de Portugal e, com particular foco, no concelho de Braga. Logo à partida, a constatação da reduzida lista de estudos sobre o órgão realizados em Portugal, e a necessidade de fazer a cuidadosa adaptação da realidade do órgão ibérico, em Espanha, para os instrumentos existentes em Portugal e em Braga, obrigando a reunir obras das quais não existem exemplares em Portugal. Num segundo nível, procedeu-se a identificação, recolha e análise sistemática de documentação dos Fundos do Arquivo Distrital de Braga e dos Arquivos Documentais de igrejas do concelho de Braga, organizando a vasta informação documental, considerando a sua pertinência, direta e indiretamente, relacionada com os órgãos históricos e com a música nos vários templos da cidade. Muitas destas fontes fazem parte do espólio de confrarias e irmandades eretas nas várias igrejas. Foi privilegiada a consulta dos Livros dos Termos, Receita e Despesas e Inventários, dos fundos das igrejas de Braga e das irmandades e confrarias eretas nas mesmas, em particular na Cividade, São Sebastião das Carvalheiras, São João de Souto, São Vicente, Pópulo, Terceiros, São Lázaro, Santa Cruz e São Vítor, cruzados com a documentação notarial e livros de notas dos tabeliães públicos, do Arquivo Distrital de Braga.

Assim, nesta metodologia, primou-se pela análise documental e pela observação direta (instrumentos), em trabalho de campo, com o recurso a fichas de registos para cada instrumento, cruzando os dados teóricos com a realidade observada. No caso dos arquivos, a informação recolhida, sobre o tema, foi organizada cronologicamente e por proveniência (confraria, irmandade, igreja), em instrumentos e prática musical.

O período em estudo incidiu sobretudo no século XVIII, período no qual a produção organeira foi mais substancial, embora a consulta documental fosse compreendida entre o século XVI e o século XX.

O levantamento documental, revelou-se uma missão complexa, dificultada pelo mau estado de conservação dos arquivos de muitas das igrejas ou, simplesmente, pela ausência de documentação, perdida no tempo, assim como hiatos cronológicos que comprometem o estudo mais abrangente e completo. O não facto de não possuímos formação específica em

paleografia foi uma dificuldade à partida, mas que, com a análise dos documentos, se tornou menos complexa.

Toda a informação foi cruzada e completada com as várias obras impressas de bibliografia mais especializada.

A nossa investigação tem como objetivo esclarecer o termo “órgão ibérico”, contextualiza-lo técnica, artística e musicalmente, na história do órgão e da Igreja e, partindo deste, identificar os órgãos do concelho de Braga com génese e características “ibéricas”. A par desta linha condutora desenvolveu-se uma outra visando dar resposta à pertinência deste trabalho, à importância do órgão na Igreja e na Cultura. Para todas as questões procuramos respostas claras e objetivas, procurando uma linguagem mais próxima, apesar da terminologia organística necessariamente empregue.

O facto do órgão ser de tal modo multifacetado, com incidência na história da Igreja, na arte, na economia, na sociologia, no artesanato e, claramente, na música, obrigou a uma “gula livresca”, com leituras em várias áreas de conhecimento que, muito condensadamente, nos permitiu contextualizar o órgão *urbe et orbi* (leia-se em Braga e no Mundo).

Esta investigação não é mais que um simples passo, embora necessário no nosso entender, que procura motivar a construção de um conhecimento mais detalhado sobre a organologia ibérica portuguesa. Partimos convictos da importância determinante de Braga na difusão da arte de construir órgãos em Portugal, importância essa que ainda encontramos “adormecida” no interior das várias igrejas e capelas, nos seus órgãos históricos silenciados pelo tempo.

Deste modo, a metodologia numa investigação, como a presente, assemelha-se a um caminho que temos que cumprir, auxiliados por vários instrumentos, dada a complexidade do tema que nos propomos abordar. No caso desta investigação, em particular, teremos o passado, que nos levou a enveredar por uma metodologia histórica e o presente que nos encaminhou para um trabalho de campo baseado na realização de entrevista, observação, anotação e análise.

PARTE I – O órgão na história e na arte

1. O *hydraulus* e a origem do órgão

O órgão, pela sua ancestralidade, faz parte da civilização europeia e, por adoção, da Igreja que, resgatando-o do paganismo o torna seu instrumento musical por excelência.

Rui Vieira Nery (1992: 7) concorda com a estreita ligação entre o “rei dos instrumentos” e a História, referindo que “*a história do órgão confunde-se em Portugal – como, de resto, um pouco por toda a Europa – com a história da própria Música...*”.

Nas diferentes regiões europeias, ir-se-ão desenvolver géneros de órgãos singulares, com características únicas, como sucederá na Península Ibérica com o órgão ibérico. Contudo, o percurso evolutivo parte do mesmo elemento – o órgão hidráulico, cuja evolução importa conhecer para compreender o surgimento dos diferentes géneros de organaria.

Herón foi o primeiro a dar conta de um instrumento com fole, ou seja um aerofone, atribuindo-o a Arquimedes, que viveu no século III a. C.. Apesar disso, considera-se *Ctesibios*, de Alexandria, como o criador de uma das primeiras formas de órgão, o *hydraulus* (Iriarte, 2010: 20). Estes antecedentes distantes do órgão que hoje conhecemos, equivaliam a instrumentos caseiros, de dimensão semelhante a um pequeno positivo (Amezua, 1999: 25-26).

Recuando à época helénica, *Ctesibios*, imagina e constrói, cerca do ano 250 a. C., um sistema primitivo que produzia som através de tubos e mediante a pressurização do ar, obtida por meio de água, e da sua condução (Cardoso, 2014: 12), tendo já o princípio do órgão de tubos, com os tubos e o ar. Este instrumento surge da dificuldade que os músicos tinham em executar a *flauta de Pan* e da tentativa de desenvolver uma ideia em que se substituísse o sopro do Homem por ar comprimido. Essa ideia é descrita pelo autor do instrumento na sua obra "*Comentarios*" (Ramos, 2003: 231). O órgão pneumático é o sucessor do hidráulico, em que se troca o reservatório de água por foles de ar, acionados por mãos humanas, os *foleiros*.

O órgão, na opinião de Bechet (2008), citado pelos Morais (2014: 103), desenvolveu-se a partir de outros instrumentos de ar anteriores, como o *syrinx*¹ e o *aulos*, respetivamente

¹ O nome tem a sua origem na mitologia grega, na ninfa com o mesmo nome “Syrinx”, por quem Pan se apaixona. A ninfa, porém, rejeita-o e foge até junto de um rio onde pede ajuda às náiades. Estas transformam-na em bambu mas Pan, ao ouvir o som do ar que passava entre as canas de bambu fica encantado e, cortando algumas, constrói um instrumento de sopro

uma espécie de *flauta de Pan* e uma flauta composta de dois tubos sonoros perfurados, usados na Antiga Grécia.

O testemunho mais antigo sobre a existência de um órgão remonta ao século I a. C., numa inscrição em Delfos, datada do ano 90 a. C., no qual se descreve uma celebração festival dedicada a um organista que saiu vitorioso de um concurso. Desde essa altura, as referências ao órgão tendem a aumentar, aludindo ao seu poder musical, o que leva a crer que terá sido desde essa altura que se iniciou a sua difusão pelo território europeu (Dittenberger, 1917 cit. Morais et al, 2014: 103).

O órgão dos primeiros séculos era usado a título particular, nas casas e nas festas privadas, nos espetáculos de circo e teatro. Algumas referências dão conta de órgãos presentes em algumas cenas de batalha, com outros instrumentos, como trombetas. O uso nas celebrações religiosas não era frequente, embora não se descarte essa utilização (Morais et al, 2014: 103).

O órgão hidráulico obteve muito êxito entre os romanos graças à polifonia que se obtinha do mesmo e ao timbre doce e claro. Existem, pelo menos, quarenta representações conhecidas de órgãos hidráulicos ligados ao antigo Império Romano, embora nenhum desses exemplares seja na Península Ibérica (Perrot, 1965 cit. Morais et al, 2014: 105). A descoberta arqueológica recente de uma lucerna, com a imagem de um *hydraulus*, em Braga, vem levantar a questão se este tipo de instrumento também era conhecido na região, mesmo pela proximidade de um mosaico descoberto na vila romana de Noheda (Cuenca) com um órgão similar com 27 tubos (Morais et al, 2014: 105).



Imagem 1 – *Hydraulus* gravado numa lucerna. Bracara Augusta, séc. II a III.
in: www.publico.pt (de 6/6/2014).

Para os romanos, não só o órgão como toda a música era uma componente importante da vida. Como testemunham os textos clássicos, a sua presença era indispensável em diversos ambientes festivos, de comemorações e mesmo para manter a ordem na formação das legiões no campo de batalha, e até mesmo para enviar mensagens à distância. A utilização de instrumentos, com a sua sonoridade, criava atmosfera para diversos

que batiza de *syrinx*, em homenagem à sua amada, que hoje é mais conhecido por “*flauta de Pan*” (Mathiesen, 1999: 222-225).

espetáculos, desde teatrais até aos combates dos gladiadores. A música instrumental estava também presente em procissões, no culto pagão, e noutras atividades públicas e privadas, como banquetes (Morais et al, 2014).

O órgão, pela sua potência, era ideal e frequentemente usado ao ar livre, nos circos e combates de gladiadores, como já se referiu, o que poderá ter contribuído para a dificuldade dos cristãos em o aceitar, ligando-o às práticas profanas e de violência. Por esta razão, os primeiros cristãos não veriam com bons olhos a sua presença e ligação ao culto, tanto mais porque as primeiras reuniões de cristãos ocorreriam, muitas vezes, em pequenas divisões, nas casas – *domus*, onde o espaço era exíguo (Cardoso, 2014: 12).

A sua fama difundiu-se por toda a bacia mediterrânica, enraizando-se na cultura do Império Romano. Com a decadência do mesmo, o órgão quase que desaparece do Ocidente, permanecendo no Império do Oriente de onde, mais tarde, pelos árabes e bizantinos, se vem a integrar novamente na Europa (Iriarte, 2010: 21).

No final da Idade Média, a Igreja, que negara a entrada do órgão nos tempos religiosos começa a aceitar lentamente a sua utilização no acompanhamento dos atos religiosos vindo, esta estreita relação que se irá estabelecer, a estar na base da ascensão do órgão na Europa (Valença, 1995: 27).

Os instrumentos do tempo medievo, eram ainda muito simples e de dimensão reduzida, mas que com o protagonismo que virão a ganhar vão, paulatinamente, adquirindo maior complexidade e acompanhar a majestuosidade estética das igrejas, adaptando-se ao esplendor dos grandes espaços sonoros das catedrais e basílicas. Estes primeiros órgãos não possuíam ainda uma divisão por registos e, por isso, todos os jogos² de tubos tocariam ao mesmo tempo, naquilo que se chama “*plenum*”. Ao mesmo tempo, os espaços para os quais o órgão era destinado, eram normalmente recintos com reverberação, que ajudavam à “amplificação” da sonoridade do instrumento, contribuindo para a impressionante presença do mesmo, característica que se manterá até aos nossos dias e que nos habituamos a esperar de um órgão. Este prolongar do som vamo-lo encontrar refletido das próprias obras para órgão, como na conhecida *Tocatta e Fuga em Ré menor*, de Bach, em que depois dos grandes acordes existe sempre um silêncio para que exista um espaço de tempo para a reverberação (Amezúa, 1999: 25-26).

Ao órgão construído nessa época até aproximadamente ao século XV, é hábito chamar *Órgão Gótico* (Iriarte, 2010: 21).

² Termo aplicado com o mesmo significado de “registo”, ou grupo de tubos com as mesmas características.

Na Europa do século XVI, o órgão é já um elemento conhecido e que prolifera por todo o território, ao mesmo tempo que a sua construção adquire maior perfeição. Esta complexidade é resultado de uma progressiva evolução e aperfeiçoamento, tanto ao nível sonoro, como da própria mecânica do instrumento que, com o crescimento do mesmo, se torna mais perfeita. Alvo de várias melhorias, o órgão é enriquecido com novas possibilidades sonoras, procurando os organeiros tornar mais cómoda e fácil a utilização dos mesmos (Iriarte, 2010: 25).

A partir do século XVI, por toda a Europa, os órgãos sofrem grandes transformações e passam a estar presentes nos mais importantes espaços religiosos. Apesar dessa evolução generalizada no território ocidental, há que salientar que a mesma não ocorre da mesma forma, ou nos mesmos moldes, em todos os países. Assim, ao falarmos de órgãos renascentistas, barrocos ou clássicos construídos na Europa, mostra-se necessário precisar se os mesmos têm origem alemã, francesa, italiana, inglesa, espanhola ou portuguesa, pois existirão desigualdades entre eles. Os contrastes estéticos e sonoros resultado dos distintos caminhos que cada país toma nesses contextos de evolução da organaria, e da própria cultura, vem ditar a existência de distintos instrumentos, com personalidade e características singulares, mesmo entre regiões no seio do mesmo país (Iriarte, 2010: 25).

2. O órgão até ao século XVI

Apesar da sua ancestralidade, o órgão e a arte organística europeia adquiriram maior visibilidade quando se estreita correlação com a liturgia cristã. A importância da música, particularmente o canto, irão fomentar a presença de instrumentos de acompanhamento dos ritos religiosos, função para a qual o órgão se revelará ideal.

A importância da música é incontornável, assim como a sua proximidade à religião. Entre os primeiros cristãos, assegura Eusébio de Cesareia (260-340 d. C.), cantavam-se hinos e salmos com sentida devoção, com arte e entusiasmo, sendo estes momentos de reunião e canto, momentos festivos (Valença, 1990: 27). Santo Agostinho (354-430 d. C.), encoraja a sua prática musical, sendo-lhe atribuídas as palavras “*Quia bene canta, bis ora*” – quem canta, reza duas vezes.

A preocupação com a música no seio da Igreja vem de há muito, refletindo-se no incentivo à sua aprendizagem que, nos tempos medievos, tinha lugar nas escolas claustrais, *schola cantorum*, na disciplina de Quadrívio, que compreendia a Aritmética, Geometria, Música e Astronomia. O *Mestre de Coro*, nas igrejas dos mosteiros e conventos, assumia um papel relevante na instrução musical dos cantores e na organização de todo o cerimonial litúrgico, particularmente no espaço beneditino (Valença, 1990: 30-31). Na catedral bracarense, o cabido, que Avelino Jesus da Costa apelida de “espécie de aristocracia do clero”, possuirá entre as várias dignidades, a figura do *Chantre*, que, no seio do cerimonial catedralício, tinha a responsabilidade de velar pelo esplendor das cerimónias religiosas e pelo canto das horas canónicas (Vasconcelos, 2000: I, 246) e, antes da obrigatoriedade imposta no III Concílio de Latrão, possuía também uma escola capitular, ao tempo do arcebispo D. João Peculiar (Gomes, I, 406). A importância colocada na música será de todo demonstrada pelo cabido bracarense aquando do período de Sé vacante (1728 – 1741) em que se constroem os grandes órgãos barrocos e o cadeiral do coro alto.



Imagem 2 - Pormenor relativo à disciplina de Quadrívio, com um monge empenhando um astrolábio e um órgão portátil. Cadeiral do coro-alto do Mosteiro de Tibães, século XVIII (Braga). Foto do autor.

A introdução de instrumentos nas igrejas ocorre, num primeiro momento, apenas associado aos cantores, dificultado pela própria Igreja que temia a invasão do profano nos ritos sagrados. A primazia era colocada quase que exclusivamente no canto.

Nesta época, o termo “*canto de órgão*” a que aludem vários documentos em Portugal, pode induzir em erro, já que não implica a intervenção do dito instrumento, mas antes era a forma como se fazia referência à música em que a duração de cada nota obedecia a uma medida ou duração relativa, em oposição à duração vaga ou não medida do “canto chão”. Mesmo o simples termo “órgão”³ era vulgarmente atribuído, não ao instrumento aerofone, mas ao género musical polifónico, não obstante que partes dessa composição pudessem ser instrumentais. Mesmo o hábito de tocar em instrumentos de tecla transcrições de obras vocais não era desconhecido e demonstrava o contacto com o meio musical estrangeiro, como o dos polifonistas Gombert, Arcadelt ou Josquin (Branco, 2005: 81, 121).

A certeza da presença de instrumentos vamos encontra-la na produção pictórica, sobretudo de escultura e pintura, que surge em grande abundância, mesmo em Portugal (Branco, 2005: 81). O uso do órgão pode-se, então, aferir pelo testemunho observado em iluminuras medievais, textos, pinturas e esculturas em baixo relevo.



Imagem 3 – Anjo com órgão portátil (1387), Museo dell'Opera (Florença). In: commons.wikimedia.org (acedido a 12/5/2017).

Mas apenas se deduz que eram utilizados para preparar as vozes ou acompanhar o canto, não se sabendo o que tocavam em concreto (Valença, 1990: 32).

Só a partir do século XIV serão dados os primeiros passos para a utilização efetiva do órgão como instrumento independente, com espaço para algum género de composição *a solo* (Klotz, 1940 cit. Valença, 1990: 32). De uma posição discreta, o órgão caminha para um nível artístico e, com esta ascensão, os organistas saem também beneficiados económica e socialmente, passando ao longo do tempo de meros acompanhadores para concertistas (Valença, 1990: 33).

Santiago Kastner (1936), citado por Valença (1990: 62), sintetizou (a título de exemplo) o reportório organístico desta época, executado em Espanha e Portugal, onde já surgem algumas peças extra-litúrgicas, ilustrando o que seria a função do organista e o que se ouvia nos órgãos:

- *Prelúdios para dar o tom aos cantores durante os ofícios litúrgicos;*
- *Glosas⁴ ou transcrições ornamentadas de música vocal para uso litúrgico;*

³ Forma primitiva de polifonia a duas vozes. Também com a grafia “*organum*” (Marques, 1996: 672).

⁴ Peças musicais na forma de variações sobre temas religiosos (Dourado, 2004: 148).

- *Vilancicos*⁵ de inspiração popular para uso extra-litúrgico executados particularmente na época natalícia;
- *Glosas e motetos*⁶ que vêm a dar origem ao tento ibérico;
- *Temas de danças populares, como folias*⁷, *chaconas*⁸ e *vilão* (de origem portuguesa) ou *xácaras*⁹, *pavanas*¹⁰, *galhardas*¹¹ e *mouriscas*¹² (de outras proveniências).

É certo que a observância escrupulosa das leis eclesiásticas ditaria a forma de tocar e as peças executadas pelos organistas, tanto que a tarefa de “*tangedor dos órgãos*” era ajudar a elevar as almas à contemplação divina e jamais deviam perturbar o ambiente de espiritualidade. Contudo, o distanciamento em relação à música de tradição secular não seria fácil. Apesar disso, existiriam breves momentos em que o órgão, fora dos ofícios divinos, teria alguma liberdade de executar música mais viva, como o “*Ballo dell’Intorcía*”, pastoril e alegre, para o tempo de Natal (Valença, 1990: 62).



Imagem 4 - Extrato da peça “*Ballo dell’Intorcía*”, de Antonio Valente (1520-1581).

Com o século XV, a música instrumental atinge um maior desenvolvimento e expansão. O intercâmbio musical entre diferentes regiões da Europa intensifica-se e a música

⁵ Espécie de composição coral cantada em festividades religiosas (Marques, 1996: 530).

⁶ Género musical religioso de cariz polifónico, cujo nome deriva do termo francês *mot*, que significa palavra, e que terá surgido no século XIII (www.infopedia.pt) (Marques, 1996: 637).

⁷ Dança portuguesa do século XVI, em compasso ternário (Marques, 1996: 240).

⁸ Dança popular em compasso ternário (Dourado, 2004: 75).

⁹ Antiga canção-dança espanhola (Marques, 1996: 291).

¹⁰ Dança do século XVI-XVII, em andamento lento e estilo solene (Marques, 1996: 387).

¹¹ Dança de origem italiana, do século XV, em ritmo ternário (Marques, 1996: 631).

¹² Danças populares de carácter medieval, presentes em alguns países da Europa, entre os séculos XV e XVIII (Marques, 1996: 637).

sacra e profana mais frequentemente se encontram e, por vezes, tende-se a diluir a fronteira entre as mesmas, apesar das recomendações eclesiásticas.

Na organística vão sendo introduzidas melhorias de ordem acústica e mecânica. O positivo do século XIV-XV possui já uma sonoridade mais equilibrada em toda a extensão do teclado, que contará com cerca de 30 a 40 notas diatónicas e cromáticas (Valença, 1990: 72).

A expansão marítima e as expedições da Era dos Descobrimentos incrementaram o contacto, comercial e cultural, não só com novas terras, mas com várias cidades do “velho continente”. Claramente que o contacto artístico, que também se fazia sentir, levou a um claro momento próspero para as artes, como o são todas as fases de estabilidade e crescimento (Branco, 2005: 84).

A música renascentista terá grande esplendor em Portugal até ao reinado de D. João IV. Na centúria de quinhentos, há exemplo da contratação de bons músicos para a Corte, alguns estrangeiros, como foi exemplo com D. João III, que tinha ao seu serviço cinquenta e dois cantores, seis tangedores, entre os quais um organista e um harpista, charamelas¹³, sacabuxas¹⁴, doze trombetas e nove atabaleiros¹⁵. Conhece-se a passagem por Portugal, nessa época, de Luís de Milán, grande mestre espanhol na arte da *vihuela*¹⁶, que elogia a sensibilidade musical do país e que dedica a obra “*El Maestro*” ao monarca D. João III onde, curiosamente, surge o termo *Tento*, em grafia portuguesa, em vez de *Tiento*¹⁷ (Branco, 2005: 117).

Já durante a coroa espanhola, Filipe I de Portugal considera que não existia na *capella real* quem possuísse qualidades musicais excepcionais e, de Espanha, manda vir um organista. Sob o domínio castelhano, vem a desenvolver-se a música para *vihuela* e para outros instrumentos de corda e tecla, como a harpa e o órgão (Branco, 2005: 117-120).

Os trechos instrumentais de tecla adaptavam-se bem às características da *vihuela*, daí que a música ibérica para tecla fosse muito análoga à dos *vihuelistas*. Em 1565, Tomás de Santa Maria, publica “*Arte de tañer Fantasia, assi para Tecla como para vihuela*”, dando conta desta proximidade. Em Espanha, com António de Cabezón (1510-1566), desenvolve-se a forma musical denominada *glosa*, que aparecerá também para viola dedilhada (Branco, 2005: 122).

Em meados do século XVI, reúne o Concílio de Trento (1545-1563) que, embora não se vá debruçar de modo particular sobre a música, mostrará muita preocupação com a

¹³ Instrumento antigo de palheta dupla precursor do oboé (Marques, 1996: 592).

¹⁴ Antigo instrumento de sopro, em metal, da família do trombone (Marques, 1996: 671).

¹⁵ Tocador de atabale. Atabale: antigo instrumento de percussão (tambor), que teve origem na Mesopotâmia, no século XII a. C., e que foi introduzido na Península Ibérica pelos árabes (Dourado, 2004: 33).

¹⁶ Instrumento renascentista espanhol de cordas dedilháveis, com seis cordas de tripa e forma semelhante à do violão (www.infopedia.pt).

¹⁷ Forma típica de composição em contraponto (semelhante ao Ricercare) (Marques: 1996: 567).

vida nos centros religiosos e com o culto, traçando orientações que, ainda que indiretamente, irão influenciar compositores e músicos executantes. Pouco tempo após o seu encerramento (1563), a Sagrada Congregação dos Ritos, de Roma, pede ao espanhol Azpilcuenta Navarro que dê um parecer se a polifonia devia ou não integrar as celebrações religiosas. A opinião de Navarro mostra-se favorável ao mesmo tempo que testemunha o que seria a prática musical em Portugal: “*ouesse musica de canto de órgão na Igreja com condição que se cantasse cõ a perfeição, com que se cantava no Mosteiro de S. Cruz de Coimbra em Portugal*”¹⁸ (Branco, 2005: 117). Claro está que, por esta época, a aprendizagem musical era ministrada dentro da esfera religiosa, na base do canto, mas onde a prática de um instrumento era usual, pelo que existia algum controle e um estilo uniformizado. Mesmo a música dita profana tinha influências da música eclesiástica (Branco, 2005: 141).

O baixo medievalismo não o devemos considerar uma “Idade de Trevas”, mesmo porque foram muitos os exemplos de florescimento cultural (Branco, 2005: 68). Em Portugal, a vida cultural era abundante e disso mesmo dá testemunho o Cancioneiro geral de Garcia de Resende, publicado em 1516, onde o autor sublinha: “*muitas cousas de folgar e gentilezas são perdidas sem haver delas notícia... a arte de trovar, que em todo tempo foi mui estimada, e com ela nosso senhor louvado, com hinos e cânticos, que na santa igreja se cantam*” (Branco, 2005: 89).

Neste período, na Península Ibérica, a austeridade da Ordem de Cister contrastava com a influência do gosto musical mais ornamentado da Ordem de Cluny (Branco, 2005: 69). A influência, na liturgia desta Ordem, especialmente em Braga e no Norte, fez-se por via de Moissac, uma abadia da família cluniacense detentora de alguma autonomia litúrgica, e de onde saíram vários bispos, entre eles o primeiro arcebispo da cátedra bracarense, São Geraldo (Ferreira, 1995: 172). As celebrações cluniacenses desenvolveram uma cuidada prática litúrgica e de culto, partindo da base regular beneditina, buscando a beleza divina na prática cerimonial, que procuram revestir de grande fausto. Assim, perante a simplicidade da máxima *ora et labora*, desenvolveu-se uma riqueza espiritual manifesta nos ritos e ofícios praticados (Gomes, 2000: I, 356-360). Noutras ordens, como nos Agostinhos, admirados pelo cuidado que colocavam nos rituais e nas cerimónias litúrgicas, e que tinham grande prestígio¹⁹ e riqueza, a oratória e a música mereceram atenção especial, assim como nas colegiadas, que agrupavam membros do clero secular, sob um modelo semelhante ao das

¹⁸ *Chronica da Ordem dos Cónegos Regrantes do Patriarca S. Agostinho* (1668). Livro I, cap. XXI, p. 85. Lisboa.

¹⁹ Muitas das suas igrejas foram escolhidas para Panteão da realeza e de nobres (Gomes, 2000: I, 362).

catedrais (Gomes, 2000: I, 289 e 366). Na interpretação mais purista de Regra de São Bento por parte dos *monges brancos* de Cister, não se descuidavam os aspetos culturais, sendo prática possuírem bibliotecas e serem exigentes com os aspetos espirituais (*Ibidem*, I, 367). Do isolamento da abadia cisterciense de Santa Maria do Bouro, chegou um dos mais importantes testemunhos do que se tocava na centúria e setecentos, o *Livro do Bouro*, agora no Arquivo Distrital de Braga, que reúne várias obras para órgão, de vários autores.

Contudo, para a arte organística²⁰, o século XVI marca o início de um percurso de ascensão que decorrerá até ao século XVIII. A par disso, também o organista, passa a ser considerado elemento essencial e indispensável, ao qual se paga salário e se exigem obrigações de “tanger” o órgão nas cerimónias principais, como comprova o Regimento do Mestre de Órgão (1599), da Sé de Elvas:

1. *As obrigações do M.e do órgão são as seguintes: Sera obrig.do tanger todos os dias de capas de conigos pella maneira seg.te, em matérias de Hinno Antiphona Responssorios dos nocturnos Te Deum Antiphona das Laudes Benedictus hinno Deo Gracias do Benedicamus faltando ao principio perdera 30 reis a todas as Matinas 100 rs.*
2. *Sera obrigado tanger a missa verperas pr.as, segundas, e completas sob a dita pena.*

Extrato do *Regimento do Mestre de Órgão da Sé de Elvas*, 1566 (Mazza, 1945: 94).

Outras vezes iremos encontrar algumas indicações de como “tanger” o órgão no próprio instrumento, como se observa numa das portadas do pequeno órgão, de 1814, da capela de Santa Maria Madalena (Apêndice 2, BR.048), em Braga, onde se lê:

*“Regulamento para tocar o órgão da caridade / Para erguer a Deus ou mais pianinho, abre-se o 2.º vindo de cima do lado direito, e o 1º da esquerda, e os outros fechados / Para flautados abrem-se os 2 de cima tanto da direita como da esquerda / Para forte, pucham-se todos, e para menos forte fica só o ultimo de beixo fechado e os 3 abertos”.*²¹

²⁰ Num sentido mais restrito, o termo para o ofício de construção de órgãos é **organaria**, contudo o termo **organologia**, bastante abrangente, engloba os aspetos relacionados com o instrumento. Mas, para incluirmos os aspetos teóricos e técnicos, musicais e históricos do órgão e da sua música, o termo indicado será **organística** (Valença, 2000: J-P, 356). Deste modo, o construtor de um órgão, com todos os seus aspetos técnicos, é chamado de organeiro e aquele que estuda o órgão no seu todo, como instrumento musical, a sua construção, o carácter histórico-social, bem como a música será o organologista ou o investigador organístico.

²¹ Inscrição numa das portadas da caixa do órgão da capela de Santa Maria Madalena (Convertidas), em Braga.

3. O órgão nos séculos XVII e XVIII

A passagem para o século XVII traz a afirmação do esplendor da arte barroca e foi, por excelência, uma época de criação artística e musical. É neste período que nascem as mais importantes formas de composição para órgão, como os *prelúdios corais*, as *fugas*, as *tocatas*, as *passacalhe*, a *chacona* e as *partita*. O Barroco musical vai manifestar-se na ornamentação exagerada, no virtuosismo, nos contrastes e ritmos. É o tempo de Buxtehude (1637-1707), de Bach (1685-1750) e de Haendel (1685-1759), também eles organistas e compositores de peças para órgão, mas que curiosamente não chegam a ter uma influência direta sobre as composições na Ibéria (Valença, 1990: 182) que, também neste período terá espantoso desenvolvimento.

No campo da hipótese, podemos argumentar que as características dos órgãos ibéricos poderão ter sido uma das razões que levaram a que se desenvolvesse um estilo de composição muito genuíno, que se distanciou, nesta época, do resto da Europa. A falta da pedaleira com registos de 16' (pés) (*sobre as medidas ver o ponto 2.3.1, p. 87*), a menor extensão dos teclados, sendo que muitos, até meados do século XVIII, ainda mantinham a primeira oitava curta, e outras características regionais²², que se vão encontrar nas terras ibéricas, foram inspiração para uma forma particular de fazer música. Quanto à oitava curta, acabou por ser uma solução engenhosa para o problema de falta de espaço de que muitos instrumentos padeciam e, pelo lado económico, menos tubos levavam a uma poupança no custo do instrumento. Segundo Gerhard Doderer (1978), citado por Branco (2005: 160), características como esta não colocavam o órgão ibérico numa posição de inferioridade face aos congéneres europeus, sendo que Portugal ombreava com outras regiões na prática musical.

A observância das recomendações de Trento (1545-1563), nos Reinos Ibéricos, terá contribuído para que não se fizesse sentir a influência do Protestantismo, mesmo pela importância que as ordens religiosas, um dos principais destinatários da Reforma *in capite et in membris*, tinha no território e sobre as populações que se mantinham fiéis aos hábitos religiosos. Na música o hábito da composição ligada ao canto eclesiástico e à harmonia tonal, a par do praticado em Espanha e Itália, prevalecera face ao coral luterano (Valença, 1990: 183), procurando-se no canto uma aproximação (oração) que propiciasse aos cristãos maior

²² De notar que não existia, à época, uma padronização na construção dos órgãos e, nos teclados a largura ou o calado das teclas podiam variar, assim como o número destas, onde se insere a *oitava curta*.

participação nos louvores a Deus, o que justificava o afastamento dos instrumentos, mesmo que citados no salmo 150, para louvor do mesmo Deus (Alegria, 2000: J-P, 293). Em Braga, a rápida divulgação dos decretos conciliares contou com o apoio de dois prelados, o Cardeal D. Henrique e Frei Bartolomeu dos Mártires, com a edição e tradução dos decretos (Fernandes, 2000: II, 26). De notar, ainda, que foi com a Reforma Tridentina que o órgão passará a ter um espaço próprio na prática litúrgica, mantendo a importante função de acompanhador das vozes, nas partes cantadas, mas também tocando a solo fabordões²³, hinos, tentos e versos (Oliveira, 2016: 6).

Ao não legislar diretamente sobre a música, o Concílio de Trento deixa espaço, apesar das recomendações de “simplicidade”, a que se aposte em impressionar os fiéis, mencionando-se, como foi exemplo do um crúzio Diogo de São Miguel, em 1563, que se fosse para Deus era bom, quer se tratasse de cantochão ou canto d’órgão (polifonia), não se contrariando o disposto na XX sessão conciliar, em que se exige que a música não sirva apenas “para deleite vão dos ouvidos” (Marques, 2000: II, 498).

Em Portugal, o século XVIII será de grande vigor e dinamismo artístico, com a chegada ao trono de D. João V (1689-1750) e o seu apoio às Artes, com novas construções, como o convento e palácio de Mafra, e remodelações ao gosto da época. A patrocinar esse momento de fulgor artístico estará o período de estabilidade que se vivia, e o bom momento económico pelo qual o reino passava, com o enriquecimento fruto do comércio dos produtos oriundos dos continentes colonizados, sobretudo do ouro, e com as boas colheitas da agricultura.

O clero em Portugal detinha vários privilégios, estando isento de várias obrigações que eram impostas ao povo e mesmo à nobreza, como era o caso de responder legalmente em tribunal próprio e perante leis canónicas, como também os seus rendimentos, fruto das propriedades e das ofertas estavam isentos de impostos ao Estado, o que lhes dava disponibilidade para o mecenato artístico. Era um “estado dentro do Estado” (Hanson, 1986: 42).

A principal fonte de receita da Igreja, sobretudo das ordens religiosas, vinha das muitas terras de que era detentora, mas também chegava de doações de fiéis, de testamentos de crentes e mesmo da coroa, que destinava uma décima dos rendimentos reais, a *décima de Deus* (Hanson, 1986: 42). Na realidade, as rendas auferidas provinham de praticamente todos os setores de atividades pois, além das explorações agro-pecuárias, estavam na posse do

²³ Forma de acompanhamento do cantochão, em terceiras e sextas paralelas (Marques, 1996: 577).

clero muitas azenhas, moinhos, fornos e mesmo estaleiros e rendas de fogos que detinham nas cidades (Rodrigues, 2000: I, 275).

Algumas ordens religiosas encontraram nas colónias uma fonte de riqueza adicional, com a exploração de açúcar e a descoberta de ouro, que enviavam para as Casas do reino, aumentando a riqueza, já substancial, dos mosteiros. Este crescimento da riqueza da Igreja, sobretudo no reinado de D. João V, embora se desenrolasse desde D. João II, tornou certos clérigos detentores de grandes fortunas, tendo à cabeça os arcebispos de Lisboa, Évora e Braga, como no exemplo de D. João de Sousa, arcebispo de Lisboa (†1710), que auferia mais que 100 000 cruzados por ano (Hanson, 1986: 43). Essa riqueza refletia-se nas manifestações de poder, nos avultados investimentos em grandiosos edifícios, na posse de grandes propriedades e celeiros, igrejas e mosteiros recheados de tesouros artísticos, além da própria expansão do clero, tanto regular como secular que, em meados do século XVIII, contava com cerca de 200 000 clérigos (*Ibidem*, 43). Devemos ter em conta que muitos destes clérigos provinham de famílias nobres, como foi o caso dos arcebispos de Braga D. José e D. Gaspar de Bragança, facto que só vinha reforçar o poder que a Igreja possuía em Portugal.

Em Braga, refere Aurélio de Oliveira (cit. Hanson, 1986: 46), o mosteiro de Tibães e o seu couto era composto por terras férteis, que se estendiam até às margens do rio Cávado, com produções agrícolas que garantiam o sustento das Casas e com excedentes que eram vendidos. Regra geral, a localização de um mosteiro era alvo de uma cuidadosa escolha atendendo às terras que o circundava e à abundância de água.

Muitas instituições religiosas, desde ordens a confrarias e irmandades, dedicavam-se ainda à concessão de empréstimos (prazos), dos quais recebiam rendimentos extra, como testemunham os arquivos de várias igrejas bracarenses (Terceiros, São Vicente, Pópulo, Cividade, São Sebastião das Carvalheiras, São Vítor), que reúnem ainda vários exemplares de *Livros de Prazos*. Estas receitas acumuladas foram também base para a construção de grandes igrejas, com sumptuosas talhas douradas, grandes órgãos, pinturas e bibliotecas.

É neste contexto favorável à produção artística que a organaria nacional tem um desenvolvimento maior. Por todo o país, as igrejas tentam possuir um órgão e mesmo aquelas que já o possuem, ambicionam um maior e com mais recursos. Tal como hoje, a música era uma linguagem universal que todos entendiam e apreciavam. Assim, a existência de um bom instrumento e a qualidade musical contribuía para a maior solenidade exigida por Trento e pelos bispos. Cada igreja, muitas vezes por meio de confrarias ou irmandades procurava ter

um, como aconteceu com a irmandade de Nossa Senhora da Ajuda e Sebastião das Carvalheiras, que cerca de 1826 adquire um órgão²⁴ (Apêndice 2, BR.006), evitando assim a despesa frequente do aluguer de um. O mesmo acontece na igreja de São João de Souto, com a confraria de Nossa Senhora da Apresentação que, ao adquirir um novo órgão (Apêndice 2, BR.031), não dispensa de o alugar às restantes confrarias eretas nessa igreja, e assim obter uma receita extra para realizar a manutenção necessária ao instrumento²⁵.

A principal motivação para a aquisição de um órgão residia na vontade de dar maior esplendor as celebrações e festas da igreja, ao longo do calendário litúrgico, e nas festas dos seus oragos. Estes momentos festivos eram também ocasião para demonstrar a importância das instituições da cidade e, neste sentido, a música não podia ser descorada, entendendo-se mesmo alguma “competição” entre as diferentes igrejas (confrarias e irmandades) em concorrer pela festa mais solene e de maior aparato²⁶.

“Decide comprar um Órgão por 76 000\$ para usar nas festas do nosso Padroeiro com o devido esplendor e nas demais festividades dentro desta igreja. Fazendo ver com razões fortes e grande vantagem que de presente já resultam à nossa Irmandade e de futuro ainda maiores poderão ser.”

AISC, *Termo de Mesa de 2 maio 1859*, fl. 76 a 77v.

O uso do órgão tornava-se cada vez mais importante e frequente, havendo uma preocupação com o que cabia ao organista tocar nas várias celebrações. Lembremos que as disposições de Trento recomendavam uma clara distinção entre o profano e o sagrado. E, sobre este aspeto, no Cerimonial da Congregação de São Bento²⁷, publicado em 1647, surge, nos capítulos VII e XIV, um importante contributo para conhecer o que se tocava nos órgãos. Nestes capítulos, respetivamente intitulados “*Do organista, e das Horas em que ha de tanger*” e “*Das cerimoniaes do choro*”, é recomendado ao organista que ao executar as *Obras e Versos* procure não imitar a música profana ou canções populares. O mais importante desta recomendação é a indicação das peças “*Obras e Versos*” que mais não eram que peças livres com carácter de improvisação (Lessa, 1998: 56-75). Nas festas, o *Te Deum* e outros hinos

²⁴ Arquivo da Irmandade de São Sebastião (doravante AISS). *Termos de Mesa 1808-1850*, Vol. 69.

²⁵ Arquivo de São João de Souto (doravante ASJS), Confraria de Nossa Senhora da Apresentação, *Documentos diversos 1850-1873*.

²⁶ Arquivo da igreja de Santiago da Cidade (doravante AISC), *Livro de Termos (1842-1861)*, Termo de Mesa de 2 Maio 1859, fl. 76 a 77v.

²⁷ Na publicação original surge com o título “*Cerimonial da Congregação dos Monges Negros da Ordem do Patriarcha S. Bento do Reyno de Portugal*” (Lessa, 1998).

alternavam os versos cantados com o órgão (*alternatim*) (Cardoso, 2014: 16). O organista deveria ainda tocar no final das Horas menores (*Prima, Terça e Noa*) e, nos Domingos e dias festivos, alternando com o *Kyrie, Gloria, Sanctus e Agnus Dei*. Nos dias em que havia procissão solene de entrada, caberia ao órgão acompanhar esse mesmo cortejo durante todo o seu percurso (Valença, 1990: 99-100). O pormenor deste documento evidencia o quão importante era o papel do órgão, no século XVII, entre os beneditinos, sublinhado pelo testemunho dos instrumentos que, ainda hoje, encontramos no interior dos seus templos.

Se, por um lado, a construção de novos e melhores instrumentos a partir do século XVII é um bom sinal, por outro perde-se o testemunho da organaria portuguesa do século XVI, restando apenas alguns indícios reaproveitados em alguns órgãos novos.

Em Braga, findo o domínio filipino, e com a chegada à arquidiocese de prelados de notável cultura, inicia-se um período de grandes obras na catedral e por toda a cidade (Valença, 1990: 185). No Museu da Sé, permanece um raro testemunho musical do início dessa época, um pequeno órgão positivo (Apêndice 2, BR.028) com as armas de D. Luís de Sousa (1677-1789). Do século XVII, é também o *Regimento do Coro da Sé de Braga*, um manuscrito importante para percebermos o papel do órgão nessa época e na liturgia bracarense:

*“nesta forma se canta no coro e fora delle o Te Deum Laudamus alternative cõ o Orgão, de sorte que quando o Orgão tanger dirão em o mesmo tom os versos q.e se calão os dous Cantores, & isto mesmo se fará em todos os mais cânticos q.e se cantam cõ o Orgão”.*²⁸

Além da Horas Canónicas o organista devia estar presente nas diversas missas, algumas de maior solenidade, de acordo com o calendário litúrgico, mesmo porque era notória a organização da *capella* da Sé de Braga, composta por *Mestre, Chantre e Subchantre*, cantores e moços da *capella*, o que exigiria uma atuação, quase constante, dos órgãos da catedral. Entre os nomes que exerceram funções em Braga nessa época conta-se o padre Lourenço Ribeiro que, em 1595, era professor de “*canto de órgão*” no Seminário de São Pedro e, na opinião de Manuel Valença (1990: 185), o enigmático Gaspar dos Reis (†1674), ao qual se atribuem algumas das composições do Ms. 1576 – *Tenção de João da Costa de Lisboa*, da Biblioteca Municipal do Porto, obra dominada pela religiosidade e que por certo se destinava a uma catedral (Branco, 2005: 189). Este terá sido notável organista e

²⁸ Arquivo Distrital de Braga (doravante ADB). Ms 679, Cap. VI, fol. 5.

compositor, tendo sucedido no cargo de organista na Sé de Braga ao Pe. Manuel Cabreira (c. 1588 – 1645) (Valença, 1990: 186-187).

Pedro de Araújo (c. 1615 – 1674?) foi um dos mais significativos compositores da sua época. Ocupou os cargos de professor de “*canto de órgão*” no Seminário de São Pedro e organista na catedral, entre 1662 e 1668, por certo sucedendo a Gaspar dos Reis (Valença, 1990: 191).

Quanto às composições musicais, não existiria muito o hábito de as escrever, dado o carácter de improvisado, com base nos cantos litúrgicos, que usualmente seria praticado. De entre as poucas coletâneas de partituras com música portuguesa para órgão, a mais importante, na opinião do musicólogo G. Doderer (1998: VI-XI), encontra-se no Ms. 964²⁹ do Arquivo Distrital de Braga, conhecido por “*Livro do Bouro*” e conta com trezentas e sete composições, entre as quais algumas de Pedro de Araújo. Para Santiago Kastner, citado por Valença (1990: 193-194), Pedro de Araújo seria conhecedor do trabalho de outros compositores e, apesar da forte ligação aos *Modos*³⁰ (oito) do canto litúrgico, é notório um carácter de maior virtuosismo e liberdade em peças compostas para serem interpretadas a solo. Das suas obras, compostas em e para órgão ibérico, aquela que revela a maior ligação ao género de instrumento que se desenvolveu em Portugal e na Espanha é, sem dúvida, a Batalha de 6.º tom. Esta coincide com o aparecimento e desenvolvimento dos órgãos com palhetas horizontais nas fachadas e que confeririam a esta e outras peças semelhantes uma espetacularidade surpreendente. A peça apresenta notórias semelhanças com a canção “*La Guerre*”, sobre a batalha de Marignan, do compositor francês Clément Janequin (c. 1485 – 1560), o que deduz que a mesma era conhecida por Pedro de Araújo e que os registos de palheta nas fachadas, introduzidos pelo organeiro Frei Joseph de Echevarría, em 1670, poderiam estar já presentes nos órgãos portugueses.

No conjunto, os manuscritos Ms. 964 (Arquivo Distrital de Braga) e o Ms. 43³¹ (Biblioteca Municipal do Porto) reúnem os seguintes exemplos da obra de Pedro de Araújo:

Meio Registo terçado de três tipes

Fantasia de 1º Tom ou Fantasia de 2º Tom

²⁹ Editado pela Fundação Calouste Gulbenkian com o título “*Obras selectas para órgão*”, em 1998, com a transcrição e estudo de Gerhard Doderer.

³⁰ Baseados nas antigas escalas gregas, criadas supostamente por Santa Ambrósio (quatro), no século IV, aos quais São Gregório adicionou outros quatro, no século VI. Modus, forma de dispor os intervalos entre as notas de uma escala (Marques: 1996: 562).

³¹ Anteriormente Ms. 1607.

Fantasia de 4º Tom
Fantasia de 8º Tom
Batalha de 6º Tom
Consonâncias de 1º Tom ou Obra de 1º Tom
Obra de Passo Solto de 7º Tom
Obra de 2º Tom
Obra de 6º Tom
Obra de 8º Tom
Tento de 2º Tom
Obra de 1º Tom por B Quadro ou Obra de 2º Tom por B Quadro
Obra de 1º Tom sobre a Salve Regina

Conhece-se, também, como organista da Sé de Braga, Joseph Leite da Costa (+1712), autor de um *Tiento de 2.º tom*³², e o Padre Manuel Matos do qual existem os recibos de pagamento entre 1733 e 1743 (Carneiro, 1959 cit. Valença, 1990: 197).

No que respeita aos instrumentos, elemento imprescindível para que se desenvolva a arte de “tanger” as obras musicais, também os séculos XVII e XVIII trouxeram a reparação de muitos dos órgãos existentes e a construção de novos que, por sua vez, será estímulo ao aparecimento de novos construtores de órgão (organeiros).

Igualmente, neste contexto, as fontes são escassas, mesmo a nível nacional. No tempo de D. Manuel I (1469-1521) existiam em Lisboa três “*carpinteiros de órgãos*” e no tempo de D. João III um “*mestre João*” tinha a função de conservar sempre “*afinados os órgãos*” da Capela Real e das capelas de Almeirim e Sintra (Branco, 2005: 123). Outras referências antigas surgem para o órgão da capela da Universidade de Coimbra, em pequenas intervenções, com Pêro Pimentel (1595), Manuel da Guerra “*organista de Pombeiro*” (1610), Baltasar Machado (1606), Franciscus Josephus Vogel (1700) e Pe. António Manuel Dias (1709). É ainda referido o nome de João Barbosa Serpa, natural do Porto e a trabalhar em Coimbra, em 1665 (Jordan, 1986 cit. Valença, 1990: 255).

Da região Norte terão tido origem bastantes organeiros como Calisto Barros Pereira, de Monção³³, que constrói o órgão pequeno para a Sé Nova de Coimbra em 1722-23. Geraldo Vieira (Porto), que em 1696 construía o órgão para a Sé de Miranda do Douro e que trabalhou

³² Biblioteca Municipal do Porto (doravante BMP). *Livro de obras de órgão de Frei Roque da Conceição (1695)*.

³³ Natural da paróquia de Cambeses (São Salvador), filho de António Barros Pereira e Maria Vaz, segundo a Inquirição de Genere em 1704. ADB, A-496. (resumo da pesquisa online na base de dados “Archeevo”, pelo nome Calisto Barros Pereira).

também no Mosteiro de Jesus (Aveiro), que seria natural da freguesia de Lomar, em Braga (Valença, 1990: 255-256). Em 27 de março de 1710, Cristóvão Roiz (Rodrigues), que residia no Campo da Vinha (Braga), assina o contrato para a realização do órgão do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos (*Ibidem*, 256). Correia (1923), cit. por Valença (1990: 257), fala de um padre natural da vila de Melgaço, cujo nome aparece numa escritura de obrigação para fazer um órgão para o Convento de Ferreirim (Lamego), em 5 de dezembro de 1717. Phelipe [Filipe] da Cunha, galego, realiza, em 1744, o órgão da igreja de Belas (Lisboa) e o seu filho, João da Cunha, constrói em 1745 o pequeno positivo do Convento da Graça de Pena Firme, atualmente em Runa, o órgão da igreja de São Paulo, em Almada (1748), referido por Ernesto Vieira (1900: 372), e de Nossa Senhora do Carmo, na cidade de Faro, em 1788.

Natural de Famalicão (São Martinho do Vale), o Padre Tomás Pereira, missionário jesuíta na China, lá terá construído dois órgãos, um na igreja da missão portuguesa e outro oferecido ao Imperador chinês em 1688. Também no exterior trabalhou António Pedro Faleiro, na construção do órgão da Catedral de Sevilha, entre 1668 e 1673. No Porto, na igreja de Lordelo, a confraria do Santíssimo Sacramento chamou o Padre Frei Gabriel de Santo Teotónio para a construção de um pequeno órgão positivo (Rodrigues, 1917 cit. Valença, 1990: 255-257).

A abertura à cultura moderna e o forte movimento que o comércio em Portugal proporcionou, a partir dos finais de seiscentos, atraiu vários intelectuais, entre eles alguns músicos e organeiros. Vindo de Bruxelas e a trabalhar no Porto, esteve Miguel Hensbergh, nos finais do século XVII, o qual terá passado por Braga, em 1679, para reparar o órgão da igreja do Convento dos Remédios e, em 1681, realizou contrato para construir um novo instrumento para a Sé do Porto (Oliveira, 2017: 21-22). Com o mesmo existe o contrato para a construção do órgão para a igreja da Congregação de São João Evangelista (Lóios), na cidade invicta, em 1685. Em 1694 encontrava-se o mesmo a reparar o órgão do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra e, em 1699, reparou o órgão da igreja de Santa Marinha, em Gaia (Valença, 1990: 258).

Igualmente na cidade do Porto, o Padre Lourenço da Conceição, que pertencia à Congregação dos Padres Lóios, foi trabalhar na construção de um grande órgão na Sé do Porto, entre 1717 e 1733. Tratando-se de um instrumento que apresentará um plano sonoro de características nórdicas, com a maioria dos registos inteiros, o que sugere que possa ter contactado com Miguel de Hensbergh aquando da sua passagem pelo Convento do Lóios.

Em 1721, constrói o órgão para a igreja da Misericórdia de Viana do Castelo e, em 1731, um para a Ordem Terceira de São Francisco, no Porto (Valença, 1990: 259-262).

Teodósio de Hemberg surge no Porto entre 1725 e 1748, como “*mestre de organos*”. Em 1725, compromete-se a construir um órgão para o coro das Carmelitas Calçadas de Guimarães e, em 1732, construía um órgão novo para a Ordem Terceira de São Domingos do Porto, concluído em 1733. Em 1742, o organeiro assina contrato para realizar um órgão para o Mosteiro de Lorvão (Coimbra) que conclui um ano mais tarde. Cinco anos depois acorda com as religiosas de Santa Clara de Coimbra “*fazer para o coro de cima da sua igreja um órgão de doze*” (Valença, 1990: 262-265).

Dos claustros beneditinos saiu Frei Manuel de São Bento, natural de Arouca, que trabalhou nos órgãos de São Bento da Vitória, no Porto, entre 1717 e 1719 e por certo terá realizado outros trabalhos nas igrejas beneditinas da região. Em 1732, irá construir um órgão para a igreja da Misericórdia do Porto, e em 1755 o órgão grande do mosteiro de Rendufe, no concelho de Amares (Valença, 1990: 264-265).

Natural de Valhadolide (Espanha), D. Manoel de São Bento Gomes foi o responsável pelo grande órgão do Mosteiro de Arouca, que está assinado por si no someiro³⁴, com a data de 1739. O mesmo terá sido chamado a proceder a pequenas reparações em Santa Cruz de Coimbra, entre 1719 e 1726. Em 1720 foi o cabido da Sé de Viseu que chama D. Manoel para uma importante reforma do órgão da Sé, que ocorre de 1721 a 1722. Contudo, a obra mais emblemática deste mestre organeiro foi o órgão da capela da Universidade de Coimbra, concluído em 1733 (Valença, 1990: 265-267).



Imagem 5 – Inscrição com o nome de Frei Simón Fontanes. Órgão do Evangelho (1737), Sé de Braga. Foto do autor.

Em Braga e à sua Catedral foi chamado Frei Simón Fontanes, em 1737, pouco depois de concluir um grande órgão na Catedral de Ourense, entretanto desaparecido. Em 1739, estavam concluídos os dois órgãos contratados pelo cabido bracarense, num período de *sede vacante*³⁵, entalhados de forma extraordinária pelo bracarense Marceliano de Araújo (Valença, 1990: 267).

³⁴ Elemento fundamental da mecânica de um órgão, onde confluem o sistema de ar, a mecânica do teclado e dos registos, e a partir do qual, os tubos recebem o ar. (*adaptado de Buil, 2001: 439*).

³⁵ Expressão latina que se refere ao período em que uma diocese não possui prelado.

João Henrique Hullenkampff, de origem alemã, por certo discípulo de Arp Schnitger, contrata, em 1711, um novo órgão para a igreja do Convento de São Francisco de Lisboa e, em 1716, é responsável pela montagem do órgão da Sé de Faro, atribuído ao seu mestre. Em 1721, recebeu a encomenda para construir o órgão do Convento do Carmo de Lisboa (Valença, 1990: 271-272).

A presença de inúmeros organeiros nas primeiras décadas de setecentos quis, por certo, significar uma época frutuosa na construção de novos instrumentos. Muitos serão alvo de alterações ao longo ainda do século XVIII e dos séculos seguintes, perdendo a sua identidade original, como sucedeu, a título de exemplo com o órgão do Convento do Salvador, em Braga, de 1736 (Apêndice 2, BR.033), construído pelo padre Lourenço da Conceição, do qual apenas resta a caixa, já que tudo o resto terá alterações significativas em 1760 e no século XIX.

A segunda metade do século XVIII assistiu ao surgimento de muitos músicos, entre eles organistas, alguns vindos de Itália, o que era moda nessa altura. O franciscano Manuel Valença (1995: 81-86) faz alusão a alguns deles ligados à Capela Real e à Patriarcal, de onde destacamos aqueles que tiveram funções de organista: João José Baldi (1770-1816); Francisco Xavier Baptista (2.^a metade do séc. XVIII); José Caetano Bartozzi (c. 1800 – 1857); Manuel Patrício Bastos (finais do séc. XVIII – 1856); Joaquim Pereira Cardote (†1812); Joaquim Casimiro Júnior (1808 – 1862); João Evangelista Pereira Costa (c. 1798 – 1832); Frei Manuel Elias (séc. XVIII); José António Figueiredo (1766 – 1836); José Maria Beckner Franchi (1776 – 1832); Francisco de Paula da Silva Freitas (? – 1841); Eleutério Franco Leal (? – 1839); Jerónimo Francisco Lima (1743 – 1822); António Baptista Machado (? – 1877); Frei José Marques e Silva (1782 – 1837); José Cipriano Marra (? – 1840); António Leal Moreira (c. 1758 – 1819); José Alves Mosca (finais de XVIII – inícios de XIX); Henrique da Silva Negrão (? – 1781); José do Espírito Santo Oliveira (finais de XVIII – 1819), Marcos António da Fonseca Portugal (1762 – 1830), Simão Vitorino Portugal (c. 1774 – 1825); António José do Rego (1765 – c. 1821); Joaquim José dos Santos (1758 - ?); Augusto César dos Santos (1813 – 1897); Luciano Xavier dos Santos (1734 – 1808); Manuel Inocêncio Liberato dos Santos (1805 – 1887); António Silva (séc. XVIII – XIX); António José Soares (1783 – 1865); João de Sousa Carvalho (1745 – 1798); Pe. António Tedeschi (? – 1770); Francisco Torriani (séc. XVIII?); Manuel Francisco Veloso (séc. XVIII); António Pedro Vieira (séc. XIX), entre outros.

Em meados do século XVIII, mesmo com o claro posicionamento do órgão como instrumento ideal para o culto católico, o Papa Bento XIV publicou, em 1749, a encíclica *Annus qui hunc*, um documento importante para compreender a relação entre a Igreja e a música na Europa de setecentos, e a luta contra a invasão de ideias externas na prática musical. Em relação aos instrumentos, alertando para os riscos de ingerência de elementos profanos no ambiente sacro, como já tinha acontecido séculos antes em Trento, esta encíclica restringe a utilização de instrumentos musicais, admitindo apenas os instrumentos de corda friccionada, o fagote e, claramente, o órgão, adjetivando-os como elementos de estilo sacro (Castagna, 2011: 26-28).

Na segunda metade do século XVIII, assiste-se em Portugal ao “reinado” do órgão ibérico. Foi nesta época que a construção deste instrumento atingiu o seu maior volume e qualidade. É desta altura a maioria dos órgãos históricos que se conservam nas igrejas de Norte a Sul. Pouco depois deste período áureo, existirá uma fase menos favorável e de empobrecimento para a arte organística. Em Braga, neste período, são construídos novos órgãos para a igreja do Convento de São Francisco (Apêndice 2, BR.022), em Real, para a igreja de São Vicente (*Ibidem*, BR.041), o positivo da Sé Catedral (*Ibidem*, BR.027), o da igreja da Misericórdia (*Ibidem*, BR.029), o da igreja da Ordem Terceira de São Francisco (*Ibidem*, BR.036), o da igreja do Convento do Carmo (*Ibidem*, BR.042), da basílica dos Congregados (*Ibidem*, BR.039), da capela de Santa Teresa (*Ibidem*, BR.044), e outros sofrem profundas intervenções, como sucedeu na igreja de Santa Cruz (*Ibidem*, BR.034) ou do Pópulo (*Ibidem*, BR.032).

4. O órgão nos séculos XIX e XX

O século XIX ficará marcado pela tendência europeia do órgão romântico, um conceito distinto do de órgão barroco, em que a tração mecânica será colocada de parte para dar lugar à tração pneumática. Os registos com harmónicos, os cheios e as misturas irão perder importância. A aplicação do sistema pneumático, cujo objetivo era eliminar um dos problemas dos someiros mecânicos tradicionais, com correções³⁶, que eram as fugas de ar entre diferentes notas, vem a tornar-se pouco fiável e a regulação certa do ar em cada válvula

³⁶ Lâminas longitudinais em madeira, perfuradas e dispostas transversalmente na parte superior do someiro que, coincidindo com os tubos, permitem a passagem do ar para estes (*adaptado de Buil, 2001: 154*).

mostra-se muito complicada. Além deste problema, que exigia manutenção regular, os órgãos de oitocentos vão-se caracterizar pelo atraso entre o toque na tecla e a resposta sonora no órgão. Os compositores saberão adaptar-se a estas “dificuldades” que não se mostrarão impedimento para brilhantes composições (Amezúa, 1999).

As vantagens que ao princípio pareciam ser oferecidas pelo sistema pneumático, como a leveza dos teclados, a possibilidade de separar a consola do corpo do órgão e o fim das fugas de ar entre registos e notas logo darão lugar a críticas, sobretudo dos organistas, pois tinha-se perdido o contacto direto com órgão – argumentavam.

Esta decadência prolongar-se-á desde o século XIX até ao final da II Grande Guerra. Entre as Grandes Guerras surgirá um tipo de órgão a que muitos musicólogos apelidarão de “*Octopus*”, que significa oito. Este instrumento terá a sua composição na base dos registos de 8’, sem misturas e poucos registos de palheta. A falta de estanho de qualidade e o seu preço leva a que o material de construção dos tubos seja de menor qualidade, facto que se irá refletir na sonoridade dos instrumentos (Amezúa, 1999).

Finda a II Grande Guerra, a segunda metade do século XX verá renascer o conceito tradicional de órgão, regressando-se à tração mecânica nos teclados, que serão normalizados, assim como as medidas dos tubos, a sua nomenclatura e diapasão que a Organização Internacional para Padronização, em 1955 com a norma ISO 16, fixa em 440 Hz ($Lá^3 = 440$ Hz)³⁷.

Para facilitar a função do organista serão aplicados sistemas elétricos e mesmo eletrónicos aos registos, agilizando a sua ação e mudança durante as obras musicais. Em certos órgãos, o sistema elétrico será mesmo aplicado a toda a tração do instrumento, permitindo mover a consola para longe do corpo do órgão. Entre os comandos do organista e a ação mecânica da abertura das válvulas para que o ar passe aos tubos e haja som, encontram-se agora pequenos *eletroímanes*³⁸ que operam com a energia que é libertada aquando do toque do organista numa tecla ou puxador de registo (Dorotéa, 2001:284).

O futuro e a tecnologia passam também pelo órgão e hoje já se aplicam sistemas com *eletroímanes* pré-carregados que diminuem o atraso de resposta a cerca de vinte microssegundos, ou mesmo o sistema sensitivo, em que existe uma resposta adaptada à pressão que o organista faz nas teclas, com semelhanças ao piano.

³⁷ Ver: <http://www.iso.org>.

³⁸ Magnete temporário formado por um núcleo de ferro macio ou outromaterial ferromagnético adequado, em volta do qual se enrola uma bobinade fio que é percorrido por uma corrente elétrica (www.infopédia.pt).

Em Portugal, as técnicas de construção dos órgãos mantiveram-se, passando de geração em geração, durante séculos, até meados do século XIX. Por essa altura, começou a ser frequente a importação de instrumentos de fabrico inglês, alemão e francês (Valença, 1995: 328).

A falta de organeiros e o menor poder económico, aliados ao aparecimento do harmónio (Valença, 1995: 329), inventado por Alexandre-François Debain, em 1840, como solução bastante prática, fizeram que muitas igrejas investissem num e, o que a principio seria uma solução provisória, acaba por ser definitiva contribuindo para a contínua degradação dos órgãos.

Este abandono e degradação prolonga-se para o século XX, com o aparecimento do órgão eletrónico. Este vai tomar o lugar dos harmónios e acentuar o esquecimento dos órgãos de tubos. Mesmo na atualidade, em que se procura o restauro e a revitalização dos instrumentos originais, luta-se contra a presença, no mesmo espaço, dos instrumentos eletrónicos que, perante uma formação menos exigente dos organistas, são muitas vezes os protagonistas do acompanhamento musical na liturgia, em detrimento dos verdadeiros órgãos, o que conduz a um novo silenciamento dos mesmos, que pode ser fatal para a sua sobrevivência.

5. O órgão e a Igreja

5.1 A adoção do órgão como instrumento para o culto

Durante séculos, a Igreja manifestou a sua fé através da música, tanto vocal como instrumental. Esta constitui uma expressão que vai além do património artístico e se eleva ao nível metafísico, como testemunho de fé. No seio desta, o órgão é um elemento importante dessa manifestação e da ação de louvor, muitas vezes evocada pela frase *Soli Deo Gloria*, patente em alguns órgãos e que manifestamente indica a razão de ser dos mesmos (Domínguez et al, 2017: 5).

Quando nos referimos ao órgão é comum estabelecermos, intuitivamente, uma relação com a igreja, como espaço físico e enquanto instituição, o que é correto, pois é neste espaço que iremos encontrar a maior parte dos instrumentos. Contudo, esta associação nem

sempre existiu, ou pelos menos existiu da mesma forma, dado que tanto durante o Império Romano como na Idade Média era frequente encontrarmos órgãos com funções de solista ou de acompanhamento de danças e melodias vocais em espaços palacianos e nas cortes, longe da associação ao espaço sacro, como de resto já referimos atrás (Iriarte, 2010: 19).

Graças às suas características acústicas, o órgão vem a conquistar, mais tarde, um lugar de destaque na Igreja e no culto cristão, estando presente já em alguns cerimoniais na Idade Média, especialmente nos grandes templos, como catedrais.

Também a Oriente, o Império Bizantino apreciava o órgão, mas, associando-o ao mundo profano, impediu a sua entrada e utilização no culto religioso. A Crónica do Imperador de Bizâncio, Constantino Porfirogenetes, refere que *“a 31 de Maio de 946 foram recebidos no palácio imperial ao som de órgão os embaixadores sarracenos, para se negociar uma troca de prisioneiros. Para abrilhantar a cerimónia da recepção haviam sido colocados no magnífico salão do trono três órgãos portativos”* (Ramos, 2003: 233).

O hábito de ter órgãos em espaços civis ressurgiu novamente no século XIX com a construção de vários órgãos de salão para casas particulares, da burguesia e aristocracia (Iriarte, 2010: 20), como sinal de grandeza e poder económico, procurando a afirmação no meio cultural da sociedade da época. Mais recentemente vamos encontrar o órgão nos grandes auditórios e nas grandes salas de concerto.



Imagem 6 – Órgão portativo. Tapeçarias *“O combate entre os vícios e as virtudes”*, Bruxelas, c.1520 – Museu de Lamego. Foto do autor.

Outro facto relevante na afirmação do órgão será a forma como alguns teólogos viam a presença de outros instrumentos na igreja, especialmente aqueles que também eram usados nas festas palacianas e populares, o que desde cedo veio conferir ao órgão alguma preferência, que aumenta à medida que o mesmo sofre avanços técnicos que lhe permitem reproduzir o som de vários instrumentos, mostrando-se também o mais indicado para o acompanhamento do canto, ainda que no tempo medieval servisse apenas como elemento

alternante com o mesmo canto (Bichsel, 1990, cit. Cardoso, 2014: 14-15). Aqui o órgão veio a ter alguma vantagem, esquecidas as suas origens de elemento da vida social cortesã e visto como expressão do espírito pagão. Por isso, apesar de desprezado durante muito tempo, era agora visto como o ideal para o culto (Ramos, 2003: 230).

Certo é então que este instrumento complexo de tubos nasce absolutamente profano para se tornar, a pouco e pouco, ao longo dos séculos, um instrumento sacro por excelência (Ramos, 2003: 231). “*Um dos grandes puzzles (...) da História da Música é como e porquê o órgão chegou a ser quase exclusivamente instrumento de Igreja na Europa Ocidental desde cerca de 900 a cerca do ano 1200*” (Williams, 1980, cit. Cardoso, 2014: 15).

São Gregório Magno, reunindo antigas melodias gregas e juntando-as, formou o *Antiphonarium centonium*. No canto gregoriano sente-se a influência grega nas suas melodias, que têm por base modos de composição que derivam dos *Modos* gregos. Desta forma, na música como noutras disciplinas da Arte, a Igreja procurou adaptar o que era pré-existente, muitas vezes profano, às suas necessidades. Foi o que sucedeu com o órgão.

No século XVI, após o Concílio de Trento (1545-1563), o órgão ganhou especial valor na solenização das celebrações. A tentativa de afastar o profano do interior das igrejas leva a que se ganhe especial predileção pelo órgão, em detrimento de outros instrumentos que eram também usados fora da Igreja e que podiam não ser tão “fiéis” ao espírito sacro que se pretendia impor. Esta opção será um dos principais apoios ao desenvolvimento do órgão enquanto instrumento do culto, patente do decreto de encerramento conciliar (Cardoso, 2014: 17):

“Sejam afastadas da igreja as músicas que, tanto no órgão como no canto, tenham algo de impróprio e impuro”

Neste contexto de regulação da prática litúrgica, e da utilização do órgão, o Papa Clemente VIII (pontificado de 1592 a 1605), define a prática do órgão no “*Caeremoniale Episcoporum*”, no capítulo XXVIII (*Ibidem*, 17):

- 1º *Em todos os Domingos e dias de festas, “decet in Ecclesia organum, et musicorum cantus adhiberi” (fica bem utilizar o órgão na igreja);*
- 3º *Sempre que um bispo entrar numa igreja para celebrar ou para estar presente numa celebração solene, ou ao sair, “convenit pulsari organum” (convém tocar-se o órgão);*
- 5º *Nas matinas de festas mais solenes, “posunt pulsari organa” (pode tocar-se o órgão).*

Com a Reforma Católica, a arte é chamada a dar um contributo inigualável na evangelização e na transmissão dos valores que Roma desejava incutir no povo cristão, e o estilo maneirista não reunia as características necessárias a essa ambição.

A Igreja desejava captar a atenção dos fiéis, conferindo aos rituais religiosos uma solenidade e atratividade únicas. Para isso, investiu na arte, transformando-a num “meio propagandístico”, de cariz popular e apelativo, que mostrasse a majestade de Deus e o poder da Igreja, que surge refletido no lema “*ad maiorem Dei et Ecclesiae gloriam*” (para maior glória de Deus e da Igreja). Com este objetivo, Roma e a Igreja em geral transformam-se num dos principais mecenas artísticos na Europa, com o fim de incutir a devoção e a piedade nos crentes, e consolidar a posição eclesiástica perante a ameaça protestante (Souto, 2016: 126).

O movimento reformista, iniciado por Lutero, despertará na Igreja Católica uma necessidade acrescida de proximidade aos fiéis que, em alguns locais se sentiam atraídos pelas ideias protestantes (Mattoso, 2011: II, 35).

O Concílio de Trento, que marcará a História da Igreja, procurou reforçar a autoridade dos bispos e incentivou à prática de *visitas pastorais* frequentes às suas dioceses. Este será um processo de extrema importância para conhecermos a sociedade Moderna e os seus hábitos, inclusive as práticas religiosas, as celebrações litúrgicas e a respetiva atividade musical. O bispo ou o visitador examinava o templo e todos os objetos com função inerente ao culto onde, de certo, os instrumentos musicais e o seu uso também seriam alvo de atenção (*Ibidem*, II, 36).

As visitas tiveram também a função de exercer uma certa atividade fiscalizadora do comportamento das populações e dos clérigos, ao mesmo tempo que era uma demonstração de poder (*Ibidem*, II, 41).

O desenrolar dos tempos fez com que o órgão passasse de uma função didática e de acompanhamento do canto a uma posição artística, com um papel mais visível, motivado pelas suas características sonoras que fazem de cada instrumento singular - “*cada órgão é diferente dos outros ou soa diferente no espaço envolvente*” (Valença, 1990: 31).

Para Klotz (1940), citado por Valença (1990: 32), os primeiros passos para se falar numa “*arte organística*” terão sido dados ainda no século XIV, mas a sua clara afirmação apenas ocorrerá quatro séculos mais tarde. A par da ascensão do instrumento, o organista

vem a obter benefício, progredindo no seu estatuto cultural e social, não se resumindo ao mero acompanhador e passando a ter visibilidade concertística (*Ibidem*, 33).

Apesar das regras e recomendações patentes em vários documentos da Igreja, desde o século XIV ao XVIII, como a Bula *Docta Sanctorum* de João XXII (1325), o “*Decreto do que se deve observar, e evitar na celebração da Missa*” (Seção XXII), o Concílio de Trento, 1562, a Constituição *Piæ sollicitudinis studio*, de Alexandre VII (23 de abril de 1657) e a Carta Encíclica *Annus qui hunc*, do papa Bento XIV (19 de fevereiro de 1749), o órgão acabou sempre por possuir alguns sinais do profano, quer na decoração das caixas com figuras diabólicas, quer nas composições, e nem sempre seria fácil fazer cumprir as recomendações de Roma.

Esta relação vinha desde a Idade Média, e da proximidade entre a festa religiosa e a convivialidade popular. As várias festividades religiosas estruturavam-se em três ciclos: o cristológico, o mariano e o santoral. Contudo, as datas festivas, que orientavam os trabalhos e a vida das populações, sobrepunham-se já a tradições astrológicas, ligadas à terra, onde abundavam as divindades naturais, pagãs.

Será uma tarefa difícil, e a Igreja sabe que não poderá assumir uma rutura radical com as tradições enraizadas na sociedade. Assim, vai permitindo que essas festividades e a música coexistam, com uma linha difícil de definir entre o que é popular, muitas vezes profano, e o que é sacro (Mattoso, 2011: I, 147-148).

Nos dias de festa, que coincidiam normalmente com a celebração de santos, era comum haver música, danças, teatros e jogos, num afastamento ao recato religioso desejável. Todavia, não podemos ignorar que as mesmas festas eram organizadas por confrarias e irmandades da igreja, que competiam entre elas pela mais aparatosa celebração festiva, desde os atos religiosos ao espetáculo nas ruas. Em Braga, organizavam-se várias procissões a propósito das festas religiosas, mas mesmo no interior das igrejas e capelas existia o cuidado em que tudo tivesse a maior solenidade e esplendor. Talvez por isso, existia a preocupação em contratar músicos, alugar um órgão ou, a certa altura, adquirir um para uso exclusivo dessa igreja. A confraria do Santíssimo Sacramento de São João e Souto era uma das que tinha essa prática, existindo o registo de “*aluguer de organ*” desde meados do século XVIII até ao final do século XIX³⁹. Também a confraria de Santo António e Almas da Cidade considerava, em 1859, importante a presença de um órgão na sua igreja “para usar nas festas

³⁹ ASSJ, Confraria do Santíssimo Sacramento, *Documentos avulsos e vilhetas (1750 – 1901)*.

do nosso Padroeiro com o devido esplendor e nas demais festividades” e “*com razões fortes e grande vantagem*”⁴⁰.

Em Portugal, as autoridades eclesiásticas aperceberam-se do risco de profanação que a própria música representava (Branco, 2005: 52), levando os prelados à redação de normas e recomendações, como aconteceu no Sínodo do Porto, em 1477, que incorporou algumas advertências em separar as músicas impróprias do espaço e dos ritos religiosos: “*que os que fazem vigílias nas igrejas não façam jogos, nem cantem, nem bailem... nem tanjam sinos nem campanas, nem órgãos, nem alaúdes, guitarras, violas, pandeiros*” (*Ibidem*, 81).

Nos inícios da nacionalidade já existia uma longa cultura musical no território, resultado de uma mistura de influências, algumas delas bastante remotas, de povos que aqui habitaram ou que por estas paragens passaram, deixando as suas marcas. Nos primeiros tempos, os mosteiros, que rapidamente se espalharam pelo território, tiveram um importante papel no cultivo da arte musical. Veja-se que na região Sul, terras pertencentes na sua maioria a ordens militares, as preocupações com o culto e com a música não estariam entre os primeiros objetivos, pelo menos não tanto como para os beneditinos (*Ibidem*, 58). Será mesmo com São Bento (480 – c.547), que se providenciarão condições favoráveis à organização da liturgia e, dentro desta, do papel da música, segundo as orientações de Roma, sendo a sua Regra uma descrição das formas litúrgicas tal como se praticavam na sede da Igreja (Alegria, 2000: J-P, 293). Essa exigência com a qualidade musical entre os beneditinos leva à criação de escolas, com objetivos claros, como indica Frei António Carneiro, abade-geral de Tibães em 1644: “*fidelidade ao Cerimonial da Congregação, ensino de canto e música de tecla*” (Ferreira, 2000: II, 495), investindo-se em órgãos e em manicórdios⁴¹, estes últimos destinados ao estudo e preparação dos organistas (Lessa, 1998).

⁴⁰ AISC, Irmandade de Santo António e Almas, *Livro de Termos (1842-1861)*, fls. 76 – 77v.

⁴¹ Instrumento de teclas, ao qual também foi dado o nome de monocórdio e clavicórdio, de som suave e menos intenso que o cravo, possuía uma corda para cada tecla. Foi usado entre o século XIV e o século XVIII. A sua função estava muitas vezes ligada ao estudo e à preparação dos organistas (*adaptado de* Marques, 1996: 565).



Imagem 7 – Figuras mitológicas (atlantes), na base do órgão da Epístola (1739).
Sé de Braga. Foto do autor

5.2 Santa Cecília: de mártir a patrona da música

Uma das formas de associar o órgão a um espírito de maior sacralidade, surgiu com a iconografia de Santa Cecília. Esta santa da Igreja, não consta ter sido organista, contudo é, muitas vezes, representada tocando um pequeno portativo, especialmente na pintura barroca, a partir do século XVI, mas que comumente se considera fruto de uma tradução menos correta da antífona latina do introito da festa de Santa Cecília: “*cantantibus organis, Cecilia virgo in core suo soli Domino decantabat*” (enquanto tocavam os instrumentos musicais, a virgem Cecília cantava no seu coração somente a Deus), mas que foi interpretado como se Santa Cecília cantasse acompanhada pelo tocar de um órgão.

Pertencente a uma ilustre família romana do século III, Cecília era mesmo filha de um dos senadores romanos e uma professa cristã desde a infância⁴².

Na Idade Média, foi uma das santas mártires mais veneradas, com inúmeras referências na arte, na música e menção na liturgia cristã (Zwilling, 2015: 148-149).

As referências que chegaram aos nossos dias dão conta de duas personalidades: a Santa Cecília histórica e a Santa Cecília da lenda (*vide* Anexo 1). A primeira foi uma jovem e nobre romana que terá doado a sua casa e um terreno aos cristãos dos primeiros séculos. Mais tarde, no local da casa, terá sido edificada uma igreja e, posteriormente, uma basílica a que se dá o nome de Santa Cecília, no bairro de Trastevere, em Roma. No caso do terreno,

⁴² *Passio Sanctae Caeciliae*, documento datado do século V, citado por Zwilling (2015: 148).

foi utilizado como *caemiterium*, conhecido por cemitério de São Calisto, com as suas catacumbas onde a própria Cecília terá sido sepultada (Zwilling, 2015: 148-149). A continuidade da história desdobra-se em lenda, por volta do século V – VI, a propósito do túmulo de Cecília e da peregrinação em muitos cristãos junto do mesmo. Essa lenda conta a entrega de Cecília a Deus, a conversão do seu esposo, Valeriano, e do irmão deste (*vide anexo I*). Num tempo de perseguição aos cristãos, não tardou que Valeriano e o irmão fossem presos e, recusando-se adorar Júpiter, condenados à morte. Quando recolhia os corpos para sepulta-los, Cecília foi presa e levada perante o representante do imperador Túrcio Almáquio. Este condenou-a a morte no *caldarium*⁴³, mas Cecília, mesmo agonizando, não pára de cantar. Não resultando essa forma de martírio, foi dada ordem para que lhe cortassem a cabeça o que também não resultou em morte imediata, tendo permanecido em agonia durante três dias, período no qual se deram mais conversões. O corpo será depois depositado no cemitério de São Calisto por ordem do Papa Urbano I e a sua casa transformada em Basílica (*Ibidem*, 152-153).

Alguns anos mais tarde, o Papa Pascoal I (817-824) renova a Basílica de Santa Cecília e, tendo um sonho em que a santa lhe indicara o local da sepultura, transfere o corpo incorrupto para a Basílica, em Trastevere, onde permaneceu ao culto até ao século XVI.

Em 1600, foi realizada a conhecida escultura em mármore da mártir deitada, por Stefano Maderno, que retrata a exata posição em que se encontrava o corpo sepultado. Nela sobressai a posição dos três dedos destacados da mão direita, que simbolizariam a crença na Santíssima Trindade.

Santa Cecília torna-se padroeira da música e dos músicos não por estar demonstrado que executasse algum género de instrumento, mas mais pela sensibilidade e apreço face à música. Nas “Atas de Santa Cecília”, refere Zwilling (2015), surge a frase “*acompanhando a melodia dos instrumentos que tocavam nas suas bodas, Cecília cantava no seu coração um hino de amor a Jesus, seu verdadeiro Esposo*”. Nas mesmas “Atas” foi a antífona “*Cantantibus organis Caecilia decantabat*”, a que já se fez referência atrás, que levou à atribuição do título de padroeira dos músicos em 1594, pelo Papa Gregório XIII.

Nas representações iconográficas e nas alegorias, surge associada a instrumentos musicais, principalmente ao órgão. Não será de estranhar que a maioria dessas representações surjam a partir dos finais do século XVI, altura em que lhe é atribuído a

⁴³ Forma de execução da pena de morte no Império Romano, em que o condenado era mergulhado em água a ferver. O termo era também aplicado a um dos espaços das termas romanas, com água aquecida.

padroado musical e que coincide com o Concílio de Trento, em que se afirma o órgão como o instrumento musical da Igreja. Em representações anteriores é destacada a palma, símbolo do martírio (Zwilling, 2015: 156).

Deste modo, associar a santidade da mártir e a sua fidelidade e virtude perante Deus ao órgão, como instrumento musical, foi um argumento poderoso para definir a importância que a Igreja depositava na sacralidade deste instrumento.



Imagem 8 – Várias representações de Santa Cecília ao órgão.

Em várias igrejas vão surgir representações da Santa Cecília, quer em pintura, quer em escultura e vitral, na grande maioria tocando ou junto a um órgão portativo de tubos. Raramente, tocando alaúde, harpa, cravo ou outro instrumento (*Ibidem*, 175-182).

No período Barroco ficaram conhecidos, por toda a Europa, grandes festivais de música a que se deu o nome “Festivais Cecilianos”.

II PARTE – O órgão como instrumento musical

1. Diferentes tipologias de órgão

1.1 O órgão portativo medieval

Durante o período medieval irá desenvolver-se um tipo de órgão, da família dos aerofones, cuja característica específica era a reduzida dimensão, facto pelo qual ficará conhecido por *portátil* ou *portativo*⁴⁴. Em Portugal, este tipo de órgão, mais pequeno, chegará a ser chamado de *realejo* e na Itália *organetto*. O conhecimento deste chega, sobretudo, pela representação iconográfica na arte, em pintura e escultura.

Este instrumento de pequenas dimensões, possuía apenas um teclado e tubos correspondentes a cada nota, dispostos em duas filas, não ultrapassando as duas oitavas, ou seja, cerca de 25 tubos⁴⁵. Na parte posterior do instrumento, localizava-se um ou dois pequenos foles, que o próprio organista acionava com a mão esquerda, enquanto tocava com a direita no teclado. Estas características de execução faziam dele apenas um instrumento melódico e não de acompanhamento.

No século XIV, ficará célebre o músico Francesco Landini (1325-1397) que, apesar de cego, ganhou fama de virtuoso na execução do órgão.

Este pequeno órgão, com a vantagem de poder se transportado, adquiriu singular importância em procissões e cortejos.



- A. Organista e órgão portativo, Catedral de Burgos (Espanha) | in: delegaciones.obispadodetenerife.es
B. Anjo tocando portativo, mosteiro da Batalha (Portugal) | in: musicalimentefalando.wordpress.com
C. Anjo organista, Catedral de Colónia (Alemanha) | in: www.klais.de
D. Procissão com anjos músicos | in: www.posterlounge.de

Imagem 9 – Conjunto de representações de anjos com portativos (*sites* acedidos a 21/8/2017).

⁴⁴ Do latim *portare* = transportar, levar, deslocar

⁴⁵ Pequena demonstração musical deste género de órgão em: https://www.youtube.com/watch?v=u8cWZ_o3qQE (acedido a 15/10/2017).

1.2 O órgão positivo

Não existem certezas quanto ao título dado a este órgão de dimensão reduzida que se situa entre o grande órgão e o portativo, generalizando-se o termo “*positivo*”.

Foi essencialmente criado como instrumento acompanhador, em especial do canto, pelo que não é raro chamar-se-lhe “*positivo de coro*”. Em alguns documentos, encontra-se ainda apelidado de *portátil* ou *realejo*, embora a sua dimensão não permitisse uma deslocação fácil e o seu lugar fosse quase sempre fixo numa igreja, junto ao coro, ou num salão (Lama, 1981).

Este género de órgão desenvolveu-se em simultâneo ao grande órgão e ao portativo (desde o século XII) embora, como estes, é a partir do século XVI e, sobretudo, no XVII e XVIII que ganha especial presença nas igrejas (Lama, 1981).

Nos órgãos maiores, das catedrais e mosteiros, é comum que uma das secções do órgão seja chamada de “*positivo*”, podendo-se afigurar, no caso do órgão português e espanhol, na forma de “*cadeireta*”, “*caixa de eco*” ou “*órgão menor*”. No resto da Europa, surgira com outros nomes como “*positif*”, “*rückpositiv*” ou “*brustpositiv*”. Este surge incorporado no órgão maior, contudo funciona independentemente (Lama, 1981).

Em termos de medidas, o órgão positivo, quando existe de forma independente, ou seja, sem ser uma secção de um órgão maior, possui um número base de registos, entre quatro e oito, correspondendo ao essencial para acompanhar um coro e para realizar algumas obras a solo. A sua base sonora é normalmente a “*oitava real*”, de 4’, que é reforçada por um registo de “*violão*” ou “*tapado de 8’*” na mão esquerda (Lama, 1981), que em alguns instrumentos em Braga surge com o nome “*flautado de 12*”.

Em dimensão não ultrapassa os três a quatro metros de altura, por um metro e meio a dois metros de largura e cerca de um metro de profundidade, embora não existam dimensões fixas.

O sistema de ar está incorporado na mesma caixa, na parte de baixo, onde se encontra um fole, normalmente em cunha, com fole abastecedor. Por meio de um pedal lateral ou na frente, o foleiro acionava o fole e fornecia o ar necessário para o órgão tocar.

Estes instrumentos eram, muitas vezes, utilizados pelos mosteiros para, em alturas festivas, serem deslocados para capelas onde se realizava o culto festivo.

Ainda nas grandes igrejas, catedrais e nos mosteiros vamos encontrar este tipo de órgão junto à assembleia, que acompanhava nas celebrações da missa, ao passo que os

grandes órgãos, junto ao coro-alto, eram utilizados na celebração das Horas do Ofício Divino.

A caixa do órgão positivo é normalmente uma espécie de armário em madeira encerada ou policromada, não sendo rara alguma decoração em talha dourada. Mais uma vez, daqui surge outra designação, a de “*órgão de armário*”, em que os tubos ficam encerrados por portadas, por esse motivo são dos instrumentos melhor conservados até aos nossos dias.

Este tipo de instrumento foi, e ainda é, muito considerado como escolha para o acompanhamento coral. Pode ser colocado diretamente no chão ou montado em cima de uma mesa. Em alguns casos, era transportado em procissões. Pela sua dimensão superior ao órgão portátil, exigia a presença auxiliar de uma segunda pessoa encarregue do fole (Moreno i Morena, 2001).

Não é frequente possuírem registos de palheta, e quando estes surgem são interiores e resumem-se a dois meios registos, como acontece no órgão da igreja da Senhora-à-Branca (Apêndice, BR.046). Por certo que a necessidade de maior manutenção deste tipo de tubos terá afastado a sua escolha para este género de órgão que, sendo de construção mais económica irá “povoar” muitas das igrejas de menor dimensão e sem capacidade financeira para adquirir um instrumento de maior dimensão. As suas características ofereciam múltiplas possibilidades, desde o acompanhamento do coro, da assembleia, de agrupamentos de instrumentos e de tocar a solo, numa localização próxima ao presbitério e aos fiéis.



Imagem 10 – Órgão positivo, de 1814, da Capela de Santa Maria Madalena. Recolhimento das Convertidas (Braga). Foto do autor.

1.3 O grande órgão europeu

Lembremos que o órgão (*hydraulus*), na sua criação, é europeu, “filho” de um grego, mas vem a nascer africano, em Alexandria.

Um pouco diferente do órgão hidráulico inicial e dos instrumentos que encontramos hoje, o órgão que surge e se desenvolve na Europa é um instrumento pequeno, de apenas um teclado, em que cada nota faz soar os tubos de diferentes filas sem possibilidade de os acionar de forma independente. Posteriormente, será possível separar as várias filas de tubos, os registos, permitindo combinações. Surgem mais teclados, como se se tratasse de mais órgãos num só que, com o tempo, puderam vir a ser acoplados entre eles (Amezua, 1999: 25).

Novos tubos, com forma, tamanho e timbres diferentes são criados. Tudo isto corresponde a uma evolução de séculos e que nos trouxe até à organaria atual.

No “velho continente” vamos poder identificar diferentes escolas ou correntes estéticas e técnicas do órgão primitivo, com origem comum no *hydraulus*, mas que seguiram estilos diferentes em distintas regiões europeias, como a organaria do Norte da Alemanha, a francesa, a italiana e a ibérica (*Ibidem*, 25).



Imagem 11 – Diferentes géneros regionais de órgão (Alemão, Francês, Italiano e Ibérico), da esquerda para a direita.

Nas suas singularidades, o órgão comum da Alemanha possui uma sonoridade robusta, com registos graves numa pedaleira completa, e onde os jogos de palheta são poucos, colocados no interior, e de timbre suave. Na França, por sua vez, o órgão, apesar de menos potente, apresenta sonoridades mais claras e as palhetas são já mais brilhantes. A pedaleira, com uma função mais acompanhadora e menos solista, como acontecia na Alemanha, era mais discreta. Na Itália, o órgão histórico é maioritariamente de um teclado, com o “cheio” decomposto em registos individuais, com um ou dois registos de palheta, sem pedaleira ou com apenas algumas notas ligadas ao grave do teclado (Amezua, 1999: 25).

O órgão inglês sofreu grande influência da Reforma protestante, destinando-se quase exclusivamente ao acompanhamento do canto, possuindo registos fundamentais na base de 8' e 4' onde era pouco frequente encontrar registos de palheta. Por sua vez, o órgão que se vai desenvolver na Península Ibérica possui registos de fundo presentes e, ao mesmo tempo, suaves. Os registos do “cheio” existem em grande número, com múltiplas filas harmónicas e, assumindo grande importância, os registos de palheta que existirão em grande número, no interior e no exterior das caixas, onde adquirem especial projecção e potência, serão a imagem de marca deste regionalismo ibérico (Amezua, 1999: 26).

As palhetas exteriores horizontais permaneceram circunscritas a Espanha e Portugal, até ao final da Segunda Grande Guerra. Desde essa altura, vários organeiros transpuseram esta característica para órgãos noutros pontos da Europa, passando a ser um registo obrigatório nos órgãos mais recentes.

Com a facilidade com que comunicamos hoje, as características dos órgãos e os seus recursos estão universalizadas, restando apenas a diferente sensibilidade para a afinação e harmonização dos tubos; essa sim poderá assumir um papel de distinção, pois os mesmos tubos podem ser harmonizados de forma a produzir o som de forma distinta.

No decorrer do século XIX, o movimento romântico percorre os países da Europa, tendo chegado a Portugal e Espanha apenas no final do século e com pouco significado (*Ibidem*, 26). Surgem, nos órgãos desta época, os sistemas pneumáticos e elétricos, e as novas estéticas preferem os instrumentos com sonoridades mais suaves, com menor presença dos “cheios” e das palhetas.

Em muitos órgãos históricos, neste período, modificam-se as harmonizações. Muitos órgãos ibéricos são “romantizados”, dentando-se⁴⁶ as almas dos tubos, como sucedeu no órgão da Epístola da Sé de Braga (Apêndice, BR.026).

Dessa época, em Braga, são os órgãos da igreja do Seminário de Santiago (imagem 15) e da igreja de São Boaventura (imagem 16), este último desaparecido.

⁴⁶ Dá-se o nome “dentar” (fazer dentes) ao ato de inferir pequenos cortes na alma dos tubos labiais, tornando mais suave o homogéneo o seu timbre.



Imagem 12 – órgão neo-gótico da igreja do Seminário de Santiago, Augusto Joaquim Claro, 1899. Foto do autor.



Imagem 13 – órgão Rieger (austriaco) da igreja de S. Boaventura, 1904, (desaparecido). Quadro existente no Convento de Montariol. Foto do autor.

Terá sido a estética romântica deste período e as mudanças que apareceram ao nível da tração e de distribuição do ar, com os sistemas pneumáticos e elétricos, que fizeram perder o conceito de conjunto que estava associado ao órgão, com todas as partes ligadas mecanicamente, em que o organista sentia a pulsação do ar quando tocava numa tecla e o ar passava do secreto para os tubos. A estrutura do instrumento tornou-se arbitrária. A primeira metade do século XX fica marcada pelo começo da decadência do órgão e o afastamento dos compositores face ao “instrumento rei” (Amezua, 1999: 26). O desinteresse pelo órgão na primeira metade do século passado passa também por Portugal, altura em que acontece o desmantelamento de alguns importantes instrumentos como o da Sé da Guarda e dos Jerónimos.

Terminada a II Grande Guerra dá-se uma reação que aponta para a recuperação do órgão clássico, numa estrutura tradicional, mas somando-lhe alguns dos registos característicos do órgão romântico. Retoma-se a tração mecânica, embora se criem auxiliares para os registos, que vêm facilitar o manuseamento dos mesmos nas grandes obras sinfónicas.

2. O funcionamento do órgão

2.1 A mecânica

Para produzir o som, o órgão recorre à vibração do ar no interior do um tubo, pelo que é considerado um instrumento de vento - um aerofone. Numa conceção simples, o órgão é um conjunto de muitas flautas que são tacadas ao mesmo tempo apenas por uma pessoa (Sola, 2008: 23).

Se numa flauta é o próprio flautista, com o seu sopro, projetado para o interior da mesma, que a faz soar, o mesmo já não pode suceder no órgão que irá necessitar de uma forma artificial de produzir o ar (*Ibidem*, 23).

Podemos, por comparação, ver o exemplo da gaita de foles onde o gaiteiro também não sopra diretamente para a flauta, mas antes para um fole, a *bexiga*, que serve de reservatório de ar que, quando comprimido pelo braço, leva o ar, sob pressão, até ao tubo sonoro. Este primordial princípio surge aplicado ao órgão, com a existência de um fole-depósito (*vide* Anexo 2).

Mantendo o exemplo da flauta, as diferentes notas musicais são obtidas abrindo ou tapando os vários orifícios que se encontram ao longo do corpo da flauta. Tapando orifícios obtém-se uma nota mais grave e vice-versa para se produzir uma mais aguda. No órgão, existe a necessidade de ter um tubo diferente para cada nota, que de acordo com a sua longitude, produz uma nota mais aguda ou mais grave. No órgão existe a possibilidade de tocar várias notas em simultâneo, através do teclado, fazendo soar diferentes tubos, o que se mostra impraticável numa simples flauta. Este princípio vamos-lo encontrar apenas na *flauta de Pan*, em que se justapõem várias pequenas flautas de longitude distinta (Sola, 2008: 23).

As notas musicais qualificamo-las de agudas ou graves que, no órgão, dependerão da altura dos tubos. Assim, aos tubos de maior dimensão corresponderão as notas graves e, aos tubos mais pequenos, as notas mais agudas.

Existe ainda o timbre do som, a característica que permite distinguir os diferentes sons na sua origem, como por exemplo o instrumento que o produz. Nos tubos de um órgão os diferentes timbres obtêm-se por outras variáveis que não o comprimento dos tubos, como vimos atrás para a altura do som. A largura e a forma do tubo intervêm diretamente no timbre sonoro, assim como o material com que o tubo foi fabricado.

O timbre que vamos obter de um tubo depende, em primeiro lugar, da sua forma, mas não só. A relação entre a altura e largura da boca, a posição do bisel, o diâmetro de abertura

do pé, que permite a passagem de mais ou menos ar, a pressão do ar e o próprio material com que o tubo é construído. Normalmente é usada uma liga metálica de estanho e chumbo, a que uma maior percentagem de estanho corresponde uma liga “rica”, com melhores propriedades sonoras. As madeiras são também usadas, essencialmente em tubos dos registos de base, maiores (Moreno i Morena, 2001).

Por conseguinte, o órgão nasce da junção de dois princípios: o armazenamento do ar e a existência de vários tubos, um para cada nota musical. No órgão, o ar é produzido pelo ou pelos foles, dos quais sai para o chamado secreto. Aí, espera que o organista decida quais os tubos que irão receber o ar e, consecutivamente, tocar. Esse comando é dado a partir da consola, onde se localizam as teclas e os puxadores dos registos.

Num órgão, ao conjunto de tubos que permite reproduzir todas as notas de uma escala com o mesmo timbre, dá-se o nome de *registo* (Sola, 2008: 24), se bem que este termo surgiu primeiro com o significado da mecânica que selecionava as filas de tubos (puxador, braço, árvore, *corrediça*), mas bem depois a ser adotado para o conjunto de tubos com as mesmas características.

Na prática, o registo corresponde a uma fila de tubos com características tímbricas idênticas, mas onde o comprimento vai progressivamente diminuindo à medida que avançamos para a direita e o som se vai tornando mais agudo.

Para que um tubo toque é necessário que estejam acionados, ao mesmo tempo, a tecla correspondente a essa nota e o registo a que pertence esse tubo. Ao tocar na tecla “dó” é aberta a válvula dessa nota e o ar é libertado para o canal onde se encontram todas as notas “dó”. Porém podemos não desejar que toquem todas e para fazer essa escolha existe, por baixo de cada fila de tubos (registo), uma régua apelidada de *corrediça*, na qual existem tantos orifícios quantos os tubos desse registo. Ao acionar a *corrediça* podemos fazer coincidir, ou não, os orifícios da mesma com aqueles em que os tubos estão assentes. Perante essa correspondência o ar passa e os tubos tocam.

Esta parte da mecânica do órgão é movida pelo organista, a partir da consola, através de puxadores que se encontram, normalmente, dos lados do teclado. A cada puxador de registo corresponde um nome diferente que permite ao organista conhecer e escolher a ou as filas de tubos que receberão ar e, posteriormente, usando o teclado, as notas que se ouvirão.

Os órgãos destinados aos templos mais importantes, como catedrais, eram frequentemente de maior dimensão e possuíam maior número de recursos, com sistemas mecânicos mais complexos, que incluíam mais que um teclado.

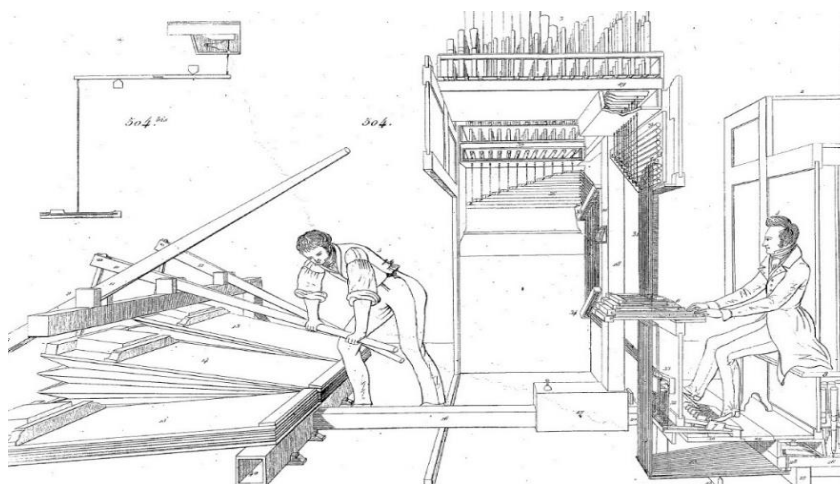


Imagem 14 – mecânica e esquema de funcionamento de um órgão.
Retirado de: www.gallica.bnf.fr (acedido a 5/7/2017).

2.2 Os tubos

De entre as particularidades do órgão, a variedade sonora é daquelas que mais desperta a atenção de quem ouve este instrumento. Os diferentes registos vêm possibilitar um grande contraste de timbres e sonoridades, partindo de diferentes tubos e oferecendo, no conjunto, uma extraordinária riqueza de vozes.

Num órgão, à semelhança de uma flauta, o som tem origem na vibração de uma coluna de ar. O som será tão mais grave quanto maior for essa coluna e mais agudo se a mesma tiver menos altura. Numa flauta podemos dar origem a diversos sons, mais agudos ou mais graves, consoante tapamos os orifícios na mesma, que equivale a prolongar ou encurtar o comprimento do tubo (flauta). Assim sucede no órgão: os tubos maiores produzem os sons mais graves ou “baixos”, ao contrário dos tubos pequenos, alguns menores que um lápis, que originam sons agudos (Carvalho, 1986: 472).

Os tubos estão dispostos no órgão em filas, as quais serão chamadas registos ou jogos, como vimos atrás, existindo registos com uma só fila de tubos e outros com várias filas, mas que no essencial obedecem à regra atrás descrita, com tubos dispostos consoante a altura, desde os mais graves e maiores aos agudos e mais pequenos. Dentro de cada registo os tubos são idênticos, com a mesma forma, construídos com o mesmo material, mudando basicamente o tamanho, para se obter cada nota musical presente no teclado do instrumento. Podem-se encontrar também alguns tubos tapados na extremidade superior, uma técnica que

equivale a aumentar para o dobro a coluna de ar e assim obter uma nota um intervalo de oitava mais grave (Carvalho, 1986: 472-473).

De uma forma geral, podemos dividir os diferentes tubos de um órgão em tubos labiais e tubos de palheta. Nos tubos labiais, também chamados de flautas, o ar entra na parte inferior do tubo (pé) e passa depois por uma ranhura na boca do tubo (bisel). Essa ranhura situa-se entre o lábio inferior e a alma. O ar confronta-se com o lábio superior do tubo, produzindo uma vibração. Esta, ao percorrer o interior do corpo do tubo, dá origem a uma nota musical (Sola, 2008: 25).

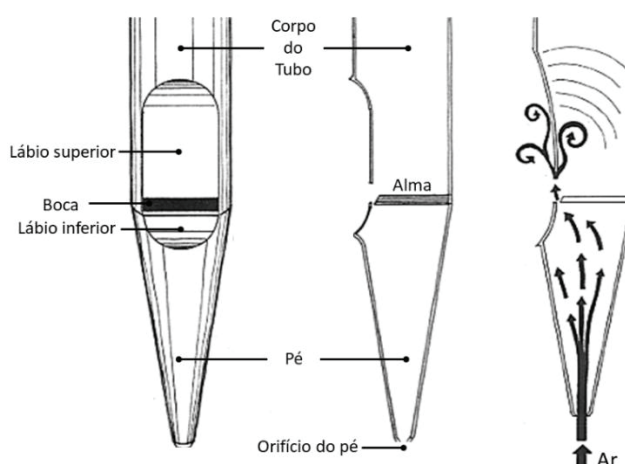


Imagem 15 – Esquema de um tubo de órgão
Adaptado de: <http://www.orgelauskunft.de> (acedido a 5/7/2017).

Há a dizer que a maioria dos tubos de um órgão são tubos labiais ou flautas, em posição vertical, uns mais visíveis na fachada e outros atrás desta, no interior do instrumento.

Nos tubos de palheta (imagem 19), como o próprio nome indica, o som é obtido pela passagem do ar que faz vibrar uma palheta, que não é mais que uma pequena lamina em latão colocada, com uma pequena curvatura, sobre um canal por onde passa o ar. O som produzido é depois amplificado e enriquecido por um ressoador, o elemento mais visível neste tipo de tubo. A esta família de registos pertencem os tubos mais sonoros de um órgão, vulgarmente conhecidos por tropetaria. Nos órgãos ibéricos, vão ter um papel de destaque, com a sua disposição horizontal no exterior órgãos, sendo este o seu elemento mais espetacular e pelo qual facilmente se reconhece um instrumento de génese ibérica.

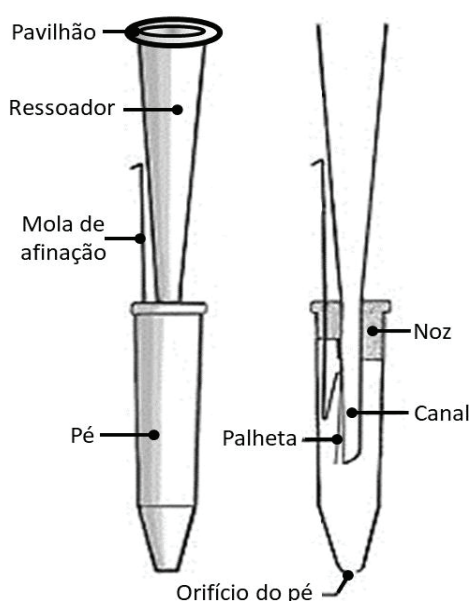


Imagem 16 – Esquema de um tubo de palheta
Adaptado de: <http://www.parlando.hu> (acedido a 6/7/2017).

Os tubos são medidos na unidade “pés” (1 pé = 33 centímetros), embora na organaria ibérica se tenha optado pela unidade “palmas” (1 palmo = 22 centímetros), que na prática significa que num registo de 12 palmas, o primeiro “dó”, mais grave, terá cerca de 2,64 metros, que encontra correspondência, na unidade internacional, com o registo de 8’ (pés). Sobre este assunto *vide* página 27.

Os tubos labiais, que constituem a base sonora do órgão, podem ser agrupados, segundo Moreno i Morena (2001), em quatro famílias principais: *Flautados*, também chamados “*Principais*”, *Flautas*, *Bordões* e *Gambas*.

Existem também as *Mutações*, nas quais se englobam registos em que os tubos produzem sons harmónicos, como uma quinta ou uma terceira que, se considerarmos a fundamental em Dó ouviremos um Sol e um Mi. Na organaria ibérica surgem com a nomenclatura de “*Dozena*” e “*Vintedozena*”, que corresponde à distância diatónica à nota considerada. Num outro grupo, as *Misturas*, também conhecidas por *Cheios*, têm em comum possuir mais que um tubo “por ponto”, ou seja, ao acionar uma determinada tecla tocam vários tubos em simultâneo, tendo o exemplo das “*Compostas*”, “*Címbala*” ou “*Simbala*”, “*Resimbala*” ou “*Lleno*”, mais frequente nos órgãos espanhóis. Cada um destes registos possui várias filas de tubos, com timbres agudos e brilhantes, dispostos por intervalos harmónicos. Algo semelhante acontece com o registo de “*Corneta*”, extraordinariamente rico em termos harmónicos, utilizado mormente como solista para a mão direita, tendo vulgarmente o seu início em Dó#3. Consta de várias filas de tubos, usualmente cinco ou,

como no órgão do Evangelho, na Sé Catedral de Braga (imagem 20), com oito filas (um caso excecional). Aparece destacado do restante corpo sonoro do órgão, numa plataforma atrás da fachada (Moreno i Morena, 2001).

Bastante distintos dos anteriores tubos labiais, semelhantes a flautas, são os tubos de palheta. Podem subdividir-se em registos de ressoador longo e ressoador curto, aberto ou semitapado. Nestes tubos, o ar passa por uma palheta de latão, pondo-a em movimento e gerando uma vibração que, emite um som que será amplificado pelo ressoador. A estes dar-se-á maior destaque na III Parte, no ponto 2.3.9.



Imagem 17 – Registo de *Corneta VIII*, no interior do órgão do Evangelho (1737). Sé e Braga. Foto do autor.

2.3 Os teclados

Não é vulgar imaginarmos o organista como aquele que comanda uma complexa máquina de sons, com teclados, pedais e mecanismos do mais variado género. Efetivamente, o órgão é um instrumento complexo que, ao longo dos séculos, viu a sua construção aperfeiçoar-se, ganhando dimensão e multiplicando os recursos sonoros.

Numa área chamada “consola”, surgem os teclados que recebem o nome de “manuais” quando são para tocar com as mãos e “pedaleira” ou “pedal” quando se destinam aos pés. Muitas vezes a mecânica destes teclados pode ser acoplada e assim fazer tocar num só teclado, normalmente do “*Grande Órgão*” ou “*Órgão Maior*”, os registos de outros teclados (Moreno i Morena, 2001).

Cada um dos teclados do órgão funciona como um órgão em si mesmo (Sola, 2008: 25), com um someiro próprio, tubos e, por vezes, foles autónomos. A localização de cada uma destas secções, que curiosamente vão ganhar o nome de “órgão”, faz com que, na realidade, um órgão possua ou possa ser constituído por vários “órgãos”, o mesmo será dizer, por várias secções com diferentes tubos.

A localização de cada uma destas secções proporciona uma variação sonora. Na construção dos grandes órgãos na Alemanha, as diferentes secções são dispostas na vertical, umas em cima das outras, os grandes tubos do pedal aos lados e, nas costas do organista,

uma outra secção chamada *Rückpositiv* e que terá algum paralelismo na organaria ibérica com a *cadeireta* ou *positivo de costas*. Esta última, pela sua localização, dá origem a uma sonoridade mais próxima que a dos tubos que se encontra na secção mais elevada do órgão.

A existência de diferentes teclados permite obter efeitos sonoros distintos, derivado dos registos que cada secção possui, e da localização da mesma. É disso exemplo o efeito de eco, em que a mesma passagem musical repetida noutro teclado, com diferentes tubos, porventura mais suaves e dispostos num local mais afastado reproduz o som como se de um eco se tratasse.

Diferentes teclados também permitem destacar a melodia sobre o acompanhamento, utilizando para a primeira um teclado com registos mais claros e potentes e, para a segunda, mais suaves e discretos (Sola, 2008: 24).

Devido as suas diferentes propriedades cada teclado recebe um nome característico, como “*Grande Órgão*” ou “*Órgão Maior*”, no qual se reúnem os registos de maior presença tímbrica e brilho sonoro; o “*Positivo*”, significado de pequeno órgão, que possui registos com tubos de dimensão mais reduzida, mas bastante claros; a “*Cadeireta*” ou “*Positivo de Costas*”, semelhante ao anterior mas colocado nas costas do organista, encaixado na balaustrada do coreto do órgão; o “*Expressivo*”, em que os tubos de timbre mais “romântico” se encontram no interior de uma caixa com precianas que o organista fazer abrir e fechar, obtendo um efeito de intensidade; o “*Eco*”, que possui semelhanças com o “*Expressivo*” por possuir tubos no interior de uma arca na qual existem portadas que se abrem e fecham e que também permitem gradações de intensidade; e o “*Recitativo*” (Moreno i Morena, 2001). A maioria dos órgãos ibéricos tradicionais apenas possui um manual ou dois, no máximo, correspondendo ao “*Grande Órgão*” e ao “*Positivo*” ou “*Eco*”.

Nos órgãos ibéricos, a ausência de vários teclados será ultrapassada pela implementação de uma técnica, deveras criativa, de divisão do teclado, que veremos mais adiante.

A pedaleira nem sempre foi um elemento fundamental de um órgão. Nos primeiros instrumentos esta seria muito rudimentar e usada apenas para tocar algumas notas isoladas, como num baixo harmónico ou *cantus firmus*. Durante muito tempo, os órgãos portugueses, espanhóis, italianos, ingleses e franceses não possuíram este teclado para pés. A pedaleira completa irá surgir no norte da Alemanha e terá o seu ponto alto com as composições de Johann Sebastian Bach, nas quais surgem verdadeiros solos para esta secção do órgão (Sola, 2008: 24).

Um outro elemento importante que vem a surgir nos órgãos é a expressão. Nesta, alguns tubos ou mesmo os registos todos de uma secção ou teclado, encerrados numa espécie de caixa de madeira que possui aberturas, à semelhança de portas, que abrem e fecham mediante um dispositivo acionado pelo organista e que tem como efeito o aumento ou diminuição da intensidade sonora, conseguindo-se um efeito de mudança de volume.

O funcionamento um teclado poderá apresentar-se na forma puramente mecânica, por suspensão ou báscula, por pressão, pneumático, elétrico e, mais recentemente, ótico. Os primeiros, e mais tradicionais, são ainda os mais utilizados. Nestes, as teclas estão ligadas por meio de *varetas* de madeira ou metal a uma *tábua de reduções*, com vários *molinetes*. Cada *molinete*, apoiado em dois *fulcros* ou apoios, possui dois pequenos braços, um que recebe as varetas vinda do teclado, e outro de onde parte uma outra vareta até à válvula da nota, no interior do secreto (Bachet, 1979).

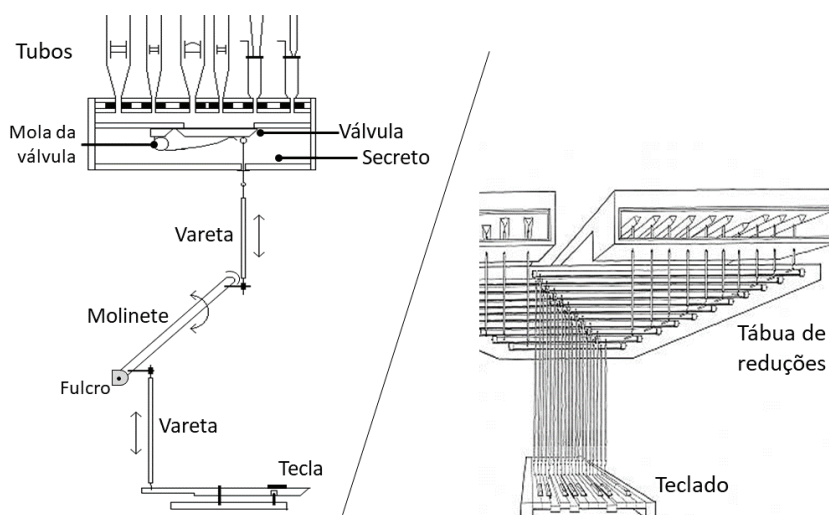


Imagem 18 – Representação do sistema mecânico do teclado

Adaptado de: <http://www.pykett.org.uk> e <http://www.orgelbau-krawinkel.com> (accedidos a 6/7/2017).

As teclas têm por base réguas às quais se dá o nome de “braço”, apoiados por um ponto à mecânica de tração, mantendo-se suspensas. As teclas propriamente ditas possuem capas que distinguem as notas *naturais* das *acidentais* (Bachet, 2008). O mais frequente é as teclas naturais serem capeadas a osso, marfim ou fibra plástica, para lhes conferir a cor branca, ou em madeira de buxo, também ela resistente e de cor clara. As teclas dos *acidentes* são de madeira escura e resistente, como pau preto ou ébano. É igualmente habitual as teclas possuírem capas frontais com o mesmo material. Em alguns países surge a tradição de

inverter a cor das teclas, sendo as naturais em material mais escuro e as acidentais as mais claras.

Em órgãos de maior valor artístico é possível encontrar teclas gravadas, com baixo relevo ou incrustações, como existe nos teclados dos grandes órgãos da Sé de Braga (imagem 22).

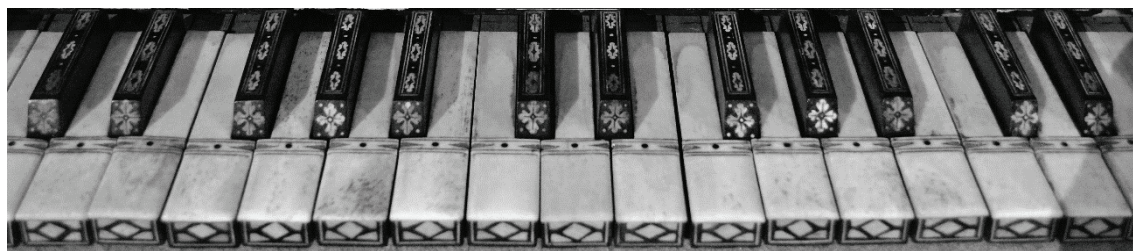


Imagem 19 – Pormenor de um dos teclados do órgão do Evangelho (1737). Sé de Braga. Foto do autor.

A consola pode ser em janela ou independente, podendo depois ser móvel ou fixa, invertida ou acoplada ao móvel do órgão (Bachet, 2008).

No que respeita ao teclado pedal (pedaleira), este pode ter a forma de botões, acoplados ou não ao teclado manual (como sucede nos órgãos ibéricos de maior dimensão), ou pedais semelhantes a teclas, dispostos na forma plana ou côncava, paralela ou radial. Existem também alguns regionalismos na forma de construir as pedaleiras que originam as terminologias de “pedaleira alemã”, “pedaleira francesa” ou “pedaleira italiana” (Bachet, 2008).

Ligado aos teclados existe ainda o sistema de acoplamento, que mais não é que uma forma mecânica pela qual o que se toca num teclado tem o efeito de como se tocasse noutro ou noutros teclados, como se juntássemos vários num só. Quando nos referimos ao acoplamento de manuais e pedaleira, sucede que o que se toca no pedal junta os registos do manual principal ou de outros manuais (Riemann, 1929: 26-27).

2.4 Os foles

O ar, também chamado “vento”, é o elemento que está por trás do som, sendo como a “alma” invisível do órgão (Grenzing, 1998: 68). É ele que libertado pelo toque numa tecla passará pelos lábios dos tubos, um pequeno espaço, e produzirá o som. Desde o fole até ao

tubo, o ar percorrerá uma complexa rede de canais, cada vez mais estreitos, obrigando-o a circular em maior velocidade.

O resultado sonoro de um órgão está diretamente relacionado com a alimentação de ar que este possui e com a forma como o vento chega até aos tubos das diferentes secções.

Existem dois tipos de fole de órgão: de pregas e de “caixão” ou caixa. Dentro da primeira tipologia existem foles em cunha, também denominado em livro e foles de mesas paralelas. No outro tipo de foles, o mais usual é o de mesa flutuante (Riemann, 1929: 112-118). Destes, terá sido o fole em cunha, com várias pregas, o primeiro a ser aplicado nos órgãos mais antigos. Por vezes existia um fole de abastecimento e um outro que servia de reservatório de ar, para que assim não se corresse o risco de o ar ser insuficiente ou falhar.

A ação do fole exige a intervenção humana, originando um interveniente a quem se decidiu chamar “*foleiro*”. Esta personagem tinha a função de, através de alavancas, pedais ou roldana, encher o ou os foles de ar, sempre que fosse necessário para o órgão tocar. Hoje, o *foleiro* permanece apenas no léxico, visto que a invenção da eletricidade e a aplicação do ventilador elétrico, veio dispensar a sua função.

O ar, depois de produzido e armazenado nos foles, é conduzido por meio de condutas até ao secrete do someiro, onde permanece sobre pressão, aguardando a abertura de uma ou mais válvulas, para daí passar aos tubos e se dar o som.

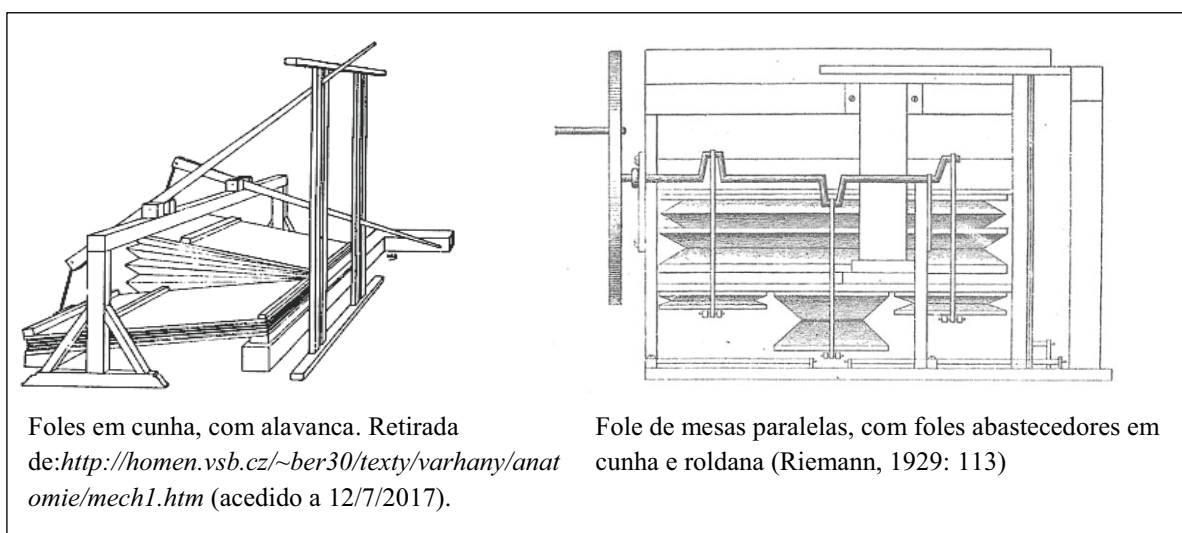


Imagem 21 – Diferentes tipos de fole

No contexto do fornecimento de ar do órgão, Grenzing (1998: 69) considera que, nos instrumentos históricos, devemos ser capazes de compreender que foram construídos para utilizar um sistema de foles em cunha com uma produção de ar mais viva que os atuais foles

de mesas paralelas. Este fator, por si só, é determinante da originalidade do instrumento histórico e no seu som. O tipo de fole pode ser determinante nesta distinção entre os órgãos das diferentes regiões e épocas, sendo que os de mesas paralelas são mais comuns em outros países que não em Espanha e Portugal, apesar de, na opinião de Grenzing, o fole tradicional do órgão ibérico ser em cunha, também o fole de mesas paralelas terá tido a sua origem na Península Ibérica, por Jorge Bosch, em 1790, para a catedral de Sevilha, contrariamente à atribuição a Cummings, em 1830, na Inglaterra (*Ibidem*, 69).

Assim, as influências não ocorriam apenas vindas do exterior. Muitas inovações idealizadas e aplicadas ao órgão ibérico foram igualmente aplicadas em outros órgãos europeus, como foi o caso com o célebre organeiro Aristides Cavaillé-Coll (1811-1899) a quem se atribui o secreto duplo, a trombeta harmónica ou a caixa de expressão, mas que eram já elementos presentes no órgão do Palácio Real de Madrid, quarenta anos antes da sua aplicação pelo organeiro francês (Grenzing, 1998: 69).

3. O órgão nas diferentes regiões da Europa

O desenvolvimento que o instrumento alcança, em especial entre os séculos XVII e XVIII, na Alemanha, culmina numa produção musical de dimensão global, com compositores que escrevem para estes instrumentos, como Dietrich Buxtehude e Johann Sebastian Bach.

O grau de perfeição alcançado pelo órgão alemão, tanto em estrutura como em sonoridade, não nos deve levar a pensar que este é superior aos seus congéneres de França, Itália, Inglaterra, Espanha ou Portugal, na mesma época. Em cada um destes países o órgão terá a sua evolução, surgindo com características estéticas originais e distinta personalidade sonora.

Apesar da origem comum, os órgãos que surgirão, fruto dessa evolução, em diferentes países e regiões, serão a razão principal para as enormes diferenças existentes entre a música escrita para órgão por Bach ou Buxtehude e a composta pelos franceses F. Couperin ou L. Marchand. E, por sua vez, entre a música dos italianos G. Frescobandi e A. Gabrieli, e a escrita pelos ingleses J. Stanley ou H. Purcell, ou mesmo por A. de Cabezón, Correia de Arauxo, Cabanilles, em Espanha, ou por Rodrigues Coelho, em Portugal. Claramente, cada um destes compositores, criou na base dos instrumentos aos quais tinham

acesso no seu tempo, com suas sonoridades e características técnicas. A consequência desta diversidade, fruto de distintos processos evolutivos do órgão, é a existência, da Europa, de um excecional legado de música de órgão de grande variedade, criativo e repleto de contrastes estéticos e sonoros (Iriarte, 2010: 26).

Em Espanha, a partir do século XVI, podem-se distinguir duas grandes escolas de organaria, ligadas aos espaços geográficos do reino de Aragão e de Castela (*Ibidem*, 34). Portugal, apesar de compartilhar muitos elementos comuns com o órgão espanhol e, no caso da região Norte, com a Galiza, desenvolve-se um instrumento com peculiaridades singulares, com o qual se virá a desenvolver uma fertilidade interpretativa própria.

Todos estes instrumentos distinguimo-los, não apenas na aparência visual, mas sobretudo na identidade sonora. Seguindo as considerações de Amezua (1999: 25), realizarmos o seguinte apontamento dessa distinção.

Por conseguinte, fazendo apenas alusão à parte audível, o instrumento que podemos denominar órgão tradicional alemão possui um “*plenum*”⁴⁷ robusto, poucos registos de palheta e de timbre suave, usados para fazer o “*cantus firmus*”, e uma pedaleira com funções solistas.

Na França, o “*plenum*” é mais suave e claro, os registos de palheta são brilhantes e demonstram já características tímbricas de solista. A pedaleira possui aqui sobretudo a função de reforçar a harmonia, sem a “visibilidade” que assume no caso alemão.

Na Itália os órgãos possuem, regra geral, apenas um teclado, com o “*plenum*” decomposto em registos singulares, existindo apenas um ou dois registos de palheta e uma pedaleira que mais não é que simples pedais para reforçar a oitava mais grave do teclado manual. No órgão italiano é o próprio organista que compõe o *Cheio*, escolhendo os registos que devem soar. Nos órgãos históricos italianos os harmónicos estão assim decompostos, cada um em seu registo, chamando-se “*ripieno*” ao conjunto formado pelos vários harmónicos.

Na Inglaterra, com a função principal do órgão ligada ao acompanhamento do canto, este será rico em registos fundamentais e sem registos de palheta.

Por último, o órgão ibérico, que possui os registos fundamentais suaves e um “*plenum*” de grande presença e brilho, grande importância dada aos registos de palheta que

⁴⁷ Expressão que se refere ao conjunto de registos que compõem um órgão, que corresponde às expressões “*Cheio*”, “*Tutti*”, “*Lleno*” ou “*Plein jeu*” (Marques, 1996: 517).

surgem em grande número nas fachadas, em posição de batalha, e de grande potência (Amezua, 1999: 25).

Os órgãos das diferentes regiões também irão possuir diferenças no que toca à pressão do ar, mais elevadas nas regiões nórdicas e mais baixas no Sul, onde se situam próximas dos 70 – 80 mm.

Em 1836, opera-se uma grande revolução na forma de construção dos órgãos na Europa. Cavaillé-Coll constrói o grande órgão de Saint Denis (Paris), uma ampliação de todos os elementos de um órgão, acompanhado pelo aumento dos foles e da pressão de ar. Esse aumento fez com que os teclados se tornassem demasiado duros, um problema resolvido com a aplicação da “máquina Barker”. Contudo, a grande obra deste organeiro foi sem dúvida o órgão da catedral de Notre Dame de Paris, com cinco teclados manuais e uma centena de registos, exemplo que será replicado na igreja de Saint Suplice, também na capital gaulesa. Esta nova forma de “fazer” órgãos introduzida em França rapidamente reunirá seguidores, na maioria no próprio país de origem, com Merklin e Stolz, mas que chegará a outros pontos, com na Inglaterra, com Henry Willis, no grande órgão da Catedral de Saint Paul de Londres, em Espanha com Aquilino Amezua (Amezua, 1999: 26), e em Portugal com o bracarense Augusto Joaquim Claro, sem nenhum deles conseguir o nível de perfeição característico dos instrumentos de Aristide Cavaillé-Coll, de que existe um pequeno exemplar na igreja do Espírito Santo, em Évora.

III PARTE – Uma forma particular de órgão: o órgão ibérico

1. As origens do órgão ibérico

Os mestres organeiros que atuaram um pouco por toda a geografia peninsular tiveram, para o organeiro Gerhard Grenzing (1998: 65), um papel fundamental no aparecimento e desenvolvimento do que hoje conhecemos por órgão ibérico.

Para o estudo das origens deste instrumento singular lutamos, à partida, com a dificuldade de falta de informação e documentação anterior ao século XVI, e mesmo os instrumentos que nos servem de testemunho são, na maioria, obras do século XVIII.

Se recuarmos ao século XVI, vamos encontrar a presença de organeiros flamengos e alemães a construir instrumentos na Catalunha (Grenzing, 1998: 66). Esta influência pode ser vista no órgão da catedral de Sevilha, com a presença de um registo de “*Quintaton*”, característico na organaria flamenga. Um outro pormenor que pode representar uma influência nórdica nos órgãos é a existência de torres triangulares e poligonais nas fachadas, frequentes nos órgãos dos países do Norte. Em território nacional existia mesmo uma proximidade com o norte da Alemanha e com os Países Baixos, tendo como efeito a presença de alguns instrumentos de construtores como Arp Schnitger (mosteiro de Moreia da Maia, próximo do Porto, e Sé de Faro), Michael Hensbergh (Senhor de Matosinhos) ou Heinrich Hulenkampf.

O modelo de órgão ibérico vai também proliferar nos territórios ocupados pelas nações ibéricas, nos outros continentes, especificamente na América Central e do Sul, nas Filipinas e no México, na Califórnia e em Macau (Grenzing, 1998: 66).

É curioso observar que a história do órgão em Portugal e Espanha beneficiou desta proximidade e influência entre os dois países ibéricos. Mesmo quando, em muitos momentos da história, estes tenham estado de costas voltadas, são vários os elementos comuns, apesar de existirem outros que diferenciam os instrumentos dos dois países (Grenzing, 1998: 66). Existem mesmo exemplos de organeiros que atravessaram a fronteira e realizaram trabalhos de ambos os lados, como foi o exemplo dos portugueses Damião Luís, na catedral de Salamanca, António Faleiro, na catedral de Sevilha (Valença, 1990:257) e, em Portugal, os galegos Frei Simón Fontanes, Miguel de Mosqueira, João Fontanes Maqueira, Francisco António Solha e Filipe da Cunha, entre outros.

Os mestres organeiros que passaram por Portugal, vindos de outros países, não vieram aprender a sua arte por cá. Eram já especialistas na arte de construir órgãos e a sua experiência foi certamente exemplo para outros que com eles contactaram e que seguiram o mesmo ofício.

Um órgão de tubos, além de refletir as tendências artísticas e estéticas de uma determinada época, é uma “expressão da cultura de um povo”, de um país ou região. Isso ajuda-nos a compreender o porquê do desenvolvimento de diferentes instrumentos, assumindo em cada região diferentes características, sendo possível distinguir os órgãos ibéricos dos alemães, dos franceses, dos ingleses ou dos italianos (Grenzing, 1998: 67).

Além das evidentes diferenças técnicas, investigações recentes demonstram que estas se estendem também ao som, e às características deste, em cada estilo de órgão. Deste modo, o órgão italiano tem os agudos harmónicos bastante altos, já o francês possui uma sonoridade mais “*nasalada*”, e em Portugal são favorecidas as frequências agudas e as sonoridades intensas e sibilantes⁴⁸ (Grenzing, 1998: 67). É como se cada instrumento originário de uma diferente região tivesse uma “língua” autóctone, que o distingue dos outros congéneres.

A sensibilidade auditiva poderá bem ter estado na origem de termos órgãos mais agudos e claros que outros (Grenzing, 1998:68). É, aliás, essa sensibilidade que poderá estar na justificação do gosto pelos registos de palheta, ao “estilo ibérico”, que hoje se reproduzem quase por todo o mundo, mas que harmonizados por holandeses, alemães ou outros, não conseguem reproduzir da mesma forma o timbre que os mesmos possuem em Espanha e Portugal (Amezua, 1999: 26).

1.1 O termo “órgão ibérico”

Na Europa, cada país teve percursos caracterizados por alguma autonomia na evolução do órgão, tanto que é regular usarmos termos diferentes para distinguir os instrumentos de diferentes regiões, como “órgão francês”, “órgão holandês”, “órgão alemão” ou “órgão italiano”. Mesmo dentro de um país é possível estabelecer outras divisões, como na Alemanha, com os órgãos *Schmitzer* ou os *Silbermann*.

⁴⁸ Modo de articulação de consoantes fricativas e africadas, produzida ao projetar um jato de ar com a língua em direção a um canal estreito entre os dentes, que ficam semiaberto; uma consoante que tem sibilância pode ser chamada de **sibilante**. Exemplos de sibilantes na língua portuguesa são os sons no início das palavras *soar*, *zoar*, *chá*, *já* e *tchau*.

Em França, nos séculos XVII e XVIII, com o absolutismo de Luís XIV, até à alvorada do liberalismo, assistiu-se a uma centralização do poder que influenciou também a criação de novos instrumentos, o que condicionou a liberdade e a criatividade dos construtores de instrumentos. Surge nessa época um importante tratado, escrito pelo beneditino Dom Bedos de Celles (1766), muito meticoloso e pormenorizado, que servirá de modelo a todas as construções de órgãos da época. Essa homogeneidade virá a traduzir-se nas composições musicais que utilizarão os elementos comuns a todos os órgãos construídos segundo esse modelo, como o “*basse de cromorne*” e o “*recit de Nazard*” (Grenzing, 1998: 68).

Na Península, não existiu essa homogeneização e, em resultado disso iremos ter um instrumento com características próprias, mas com variantes distintas em cada região. Apesar disso, a classificação sempre procurou o que os une, mais que o que os “separa” e, ao longo do tempo vão surgindo diferentes termos com que, de uma forma convencional, se designou (Lama, 1995: 7):

“**Órgão barroco**”, pela época áurea em que se desenvolveu (critério cronológico) e pelo carácter estético das caixas (critério artístico), que foi sobretudo presente nos séculos XVII e XVIII, sendo que também é possível utilizar este termo para distinguir distintas concepções de instrumento, por oposição ao órgão renascentista ou ao órgão romântico;

“**órgão castelhano/aragonês/português**”, pela região em que mais evidentemente se implantou (critério geográfico);

“**órgão ibérico**”, mais associado às peculiaridades técnicas, únicas, que são comuns aos instrumentos de Espanha e Portugal, diferentes dos seus congéneres europeus da mesma época (critério técnico-geográfico), um termo defendido pelo musicólogo Santiago Kastner.

Também não é estranha a utilização de um período cronológico, como “órgão do século XVIII” (*Ibidem*, 3-10).

Como salienta João Duque (2007: 162), a classificação “órgão ibérico”, mais que uma identidade geográfica, comprometida com o território peninsular, é tida comumente como respeitante às características sonoras do mesmo, em grande parte resultado de opções técnicas que se foram somando a este tipo de instrumento, em Espanha e Portugal.

1.2 Características e formas de classificação nos órgãos peninsulares

Os órgãos também podem ser classificados segundo outros critérios, resumidos por Lama (1995: 19): pela afinação (diapásão): tonalidade natural “de capella” (c. 415 Hz) ou moderna (440 Hz); pela extensão do teclado: de oitava curta, oitava completa, pelo número de teclas; pelo número de teclados; pela época de construção; pela estética musical (renascentista, barroco, romântico, moderno); pela estética da caixa (gótico, barroco, neoclássico, moderno); pela origem (nação ou região): órgão alemão, francês, italiano, castelhano, português; pela disposição dos secretos e dos registos: inteiros ou partidos (meios-registos); pela tipologia do templo em que se encontra: órgão de Catedral; pela dimensão e número de registos: grande órgão, órgão positivo, portátil; pela finalidade da sua utilização: órgão solista, de coro, de acompanhamento, processional, de câmara; pela altura do flautado maior⁴⁹: órgão de 24 (palmos), órgão de 12, de 6.

Seguindo os critérios indicados, podemos afirmar que a maioria dos órgãos portugueses dos séculos XVII e XVIII encontravam-se em tonalidade natural (cerca de 415 Hz), possuíam oitava curta (que se vai abandonando a partir de meados do século XVIII), são de apenas um teclado, de estilo Barroco, com secretos partidos entre $Dó^3/Dó\sharp^3$, com meios-registos e órgãos na base de 12 palmos, que será equivalente a falarmos em 8’ (pés). A utilização das medidas em palmos, em vez de pés, é também ela um aspeto identitário da organaria da Península.

É possível apontar ainda outros aspetos para a diferenciação do órgão ibérico, desde a mecânica simples e direta, a consola quase sempre “*em janela*”, a existência de “*Contras*” apenas na primeira oitava e ligados ao manual, os *meios-registos*, a disposição cromática dos tubos sobre o *someiro*, os foles em cunha com baixa pressão de ar, até à colocação de registos de palheta no exterior, na posição horizontal (Lama, 1995: 30).

⁴⁹ Em 1724, Pablo Nazarre, mestre organeiro espanhol classificava os órgãos em quatro espécies: de vinte e seis palmos, de treze palmos, de seis e meio e os portáteis, aos quais era comum chamar realejos. Mais tarde, em 1872, Mariano Tefall falava de órgão inteiro (26 palmos), meio órgão (13 palmos) e órgão de $\frac{1}{4}$ (Lama, 1995: 22).

2. Características particulares e distinção face aos congéneres europeus

O musicólogo Santiago Kastner, opina que os organeiros ibéricos nunca foram opositores à inovação e às técnicas capazes de melhorar e enriquecer os instrumentos. Mantiveram-se, contudo, bastante “tradicionalistas e conservadores” no que toca à estrutura base de conceção do órgão. Apesar das sucessivas alterações que a construção dos órgãos foi beneficiando, na Península Ibérica os princípios essenciais da construção do órgão mantiveram-se sensivelmente os mesmos ao longo dos séculos XVI a XVIII. As maiores mudanças não deixaram de ser superficiais, ao nível da fachada e da estética dos instrumentos (Kastner, 1958).

Este facto não coloca a arte de construção dos órgãos em Portugal e Espanha isolada do resto da Europa. O contacto com o que se fazia noutros países era constante, mas tal não teve o impacto suficiente para provocar alterações significativas ao órgão de matriz ibérica. Ainda para Kastner, cada região possui o seu próprio ideal sonoro, uma forma particular de olhar a música e o órgão, e este terá sido um dos fatores que contribuiu para a conservação do órgão ibérico tradicional. Também este investigador concorda com a existência de um conjunto de características que definem o órgão ibérico: a baixa pressão de ar nos foles, a precisão do teclado e a pronta resposta de cada tubo, a abundância dos registos de “Cheio” (misturas) e de palhetas, a predominância de órgãos de apenas um teclado, normalmente dividido entre Dó³ e Dó#³ e a existência de meios registos, a ausência de pedaleira e a sua substituição por apenas oito notas de “*Contras*”, uma sonoridade clara e nítida que prefere timbres quentes e brilhantes em vez de sonoridades nasais; uma sonoridade presente que dá a sensação de firmeza e majestade, sem ser dura ou exagerada (Kastner, 1958).

Louis Jambou (cit. Moro, s/ data) defende que na Península Ibérica se criou um modelo de órgão peculiar e inconfundível, se considerarmos as suas características tímbricas e as técnicas construtivas.

As experiências desenvolvidas pelos organeiros ibéricos receberam influência que lhes chegou da Europa, particularmente a flamenga, a partir do século XVI e durante o período comercial ligado aos Descobrimentos, e também a da região de Nápoles, na Itália (Acitores, 1983: 2).

O género de instrumento que se desenvolveu em Portugal e Espanha chegará também às colónias da América Latina e, a exemplo do que aconteceu no continente europeu, atingirá a sua maturidade em meados do século XVIII.

As particularidades e singularidade do órgão ibérico, em comparação com o órgão barroco que se desenvolve no resto da Europa, é o resultado da influência de algumas condicionantes, como o facto de, nas catedrais e em muitas igrejas, existirem *capellas musicais* com a presença de diferentes instrumentos de corda e de ar. O órgão insere-se dentro destes conjuntos, não se tratando de um instrumento que fosse usado a solo, como noutros países europeus. A sua intervenção era a de apoiar o canto litúrgico, especialmente o canto gregoriano que, como género musical monódico, não exigia grandes nem complexos instrumentos. Estas funções vêm a ditar que o órgão ibérico possua características essencialmente de órgão positivo, com teclado único, poucos registos, secreto cromático, mecânica simples e ausência de pedaleira (Acitores, 1983: 2).

A sua presença vem a ser uma realidade nas várias igrejas, mas assume maior importância nas catedrais, colegiadas e mosteiros. Nestes templos vamos encontrar os órgãos maiores junto ao coro, onde se reuniam os clérigos para o Ofício Divino. Em Espanha vamos encontrar muitos exemplos no meio da nave central da igreja, contrariando as disposições de Trento que aconselhavam um espaço desimpedido que permitisse o contacto próximo entre os fiéis e o espaço da celebração. Em Portugal encontramos-os principalmente junto ao chamado coro-alto, embora encontremos alguns exemplos de órgãos colocados na capela-mor, onde se localizava o coro-baixo.

A localização lateral, que a maior parte dos órgãos fixos revela, condicionava na sua construção o espaço disponível para a mecânica do instrumento, principalmente para os tubos maiores (greves) e os foles. Deste condicionante terá nascido aquela que é das mais visíveis marcas deste tipo de órgão, as palhetas horizontais que, surgem no exterior das caixas, e o facto dos órgãos nunca chegarem a possuir grandes máquinas no interior, nem mais que dois teclados, apesar das monumentais fachadas.

O contexto ou situação económica não parece justificar a menor dimensão dos órgãos ibéricos face aos congéneres europeus, mesmo porque as caixas eram sumptuosamente trabalhadas e douradas, chegando a ser mais caras que o próprio instrumento. Foi a prosperidade que se vivia no período barroco em Portugal que patrocinou as grandes obras que se vão levantar nesta altura.

A existir uma razão económica como justificativa, em parte, do desenvolvimento do órgão, esta apenas poderá ser indicada pelo facto do sustento das *capellas musicais*, com vários músicos, ser uma despesa constante e elevada, que se podia suprimir com um bom órgão. Ao mesmo tempo, o Concílio de Trento não vê com bons olhos a prática musical em

muitas igrejas, onde os instrumentos utilizados nas *capellas musicais*, também estavam presentes no ambiente profano e isso podia significar uma fuga ao sagrado e à dignidade que os ritos exigiam. O órgão tende a desenvolver-se neste contexto, mas como instrumento único, ganhando mais protagonismo, sem, contudo, deixar o conceito de “positivo”.

Aumentam os recursos sonoros, com mais registos e mais tubos, sendo a maioria destes elementos dispostos no exterior das caixas. Outros registos sobrepõem-se no interior com o recurso a tabões e à condução do ar desde o someiro⁵⁰ principal até a locais onde era possível colocar mais tubos, como se de uma construção com vários andares se tratasse. Na vizinha Espanha surgem as fachadas traseiras e, em muitos instrumentos as caixas de ecos.

Embora seja arriscado falar de um modelo típico para o órgão ibérico, durante o século XVII e XVIII, mesmo já na passagem para o XIX, adota-se um órgão de pequenas dimensões, que se multiplica pelas várias igrejas, especialmente as paroquiais. Este modelo de instrumento mantém algumas das características que o ibérico tem por base, como a registação partida e uma composição entre cinco a oito registos. No que toca ao uso de palhetas, estas nem sempre estão presentes nestes pequenos órgãos. As menores possibilidades económicas, o menor espaço dos templos e mesmo a manutenção que os tubos de palheta exigem, com afinações mais frequentes, por certo ditou que estes registos fossem reduzidos a dois meios registos ou tivessem mesmo sido retirados do plano destes pequenos órgãos. Nestes instrumentos generaliza-se o uso das caixas em armário, menos ornamentadas e logo mais acessíveis a pequenas igrejas, confrarias ou capelas. Ao mesmo tempo, os órgãos de armário resguardavam os tubos e a mecânica, não só do pó como do tempo e do toque de curiosos. Por este facto muitos chegaram bem conservados até aos nossos dias, mesmo depois de décadas de abandono.

Nos pontos seguintes, iremos expor, em maior pormenor, algumas das características do órgão ibérico, tendo por base o artigo “*El órgano barroco español*”, do organeiro Federico Acitores (1983), entre outros autores citados.

⁵⁰ Espécie de mesa sobre a qual se colocam os tubos e onde está inserida a mecânica de válvulas de abertura e fecho de ar (vide p. 35 e 76).

2.1 O sistema de ar

Inicialmente inventados para dar força às forjas dos ferreiros, os foles cedo passaram a fazer parte dos órgãos, produzindo, armazenando e comprimindo o ar, enviando-o para o secreto de onde será conduzido até aos tubos (Lama, 1995: 227). Todo o bom funcionamento musical do órgão está dependente do bom estado destes “pulmões” e do rigoroso e estável fornecimento de ar.

Com esta função tripla de produzir, armazenar e comprimir o ar, os foles possuem três elementos essenciais: o fole principal ou de armazenamento, o ou os foles de abastecimento, que dão ar ao fole principal, e a “pedra” ou peso de pressão, que exerce um determinado peso sobre o fole, regulando a pressão a que o ar se encontra no seu interior.

Para que exista a pressão suficiente e de forma estável existe um nível de abertura ideal, sensivelmente médio, com uniformidade no fornecimento do ar e menor variação da pressão. Pelo contrário, a abertura dos foles quase no máximo ou quase sem ar baixa a pressão e origina quer um ar demasiado violento (forte) quer muito fraco, o que tem consequências na produção sonora do instrumento (Lama, 1995: 228).

Tradicionalmente os órgãos ibéricos possuem foles em cunha, também chamados “em livro” ou “em leque”, com ação direta e que possuem entre 4 a 6 folhas ou pregas. No século XVIII, surgem os foles bombeadores ou abastecedores, também eles em cunha, acionados por um pedal ou alavanca (Lama, 1995: 229-235). Também se vão utilizar foles de mesas paralelas (com ou sem pregas invertidas), a partir do século XIX, e os foles em caixão ou de mesa flutuante (Bachet, 1979) e (Lama, 1995: 229-235).

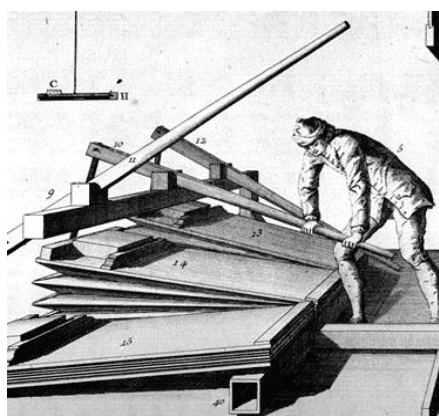


Imagem 22 – Foles em cunha e foleiro (Celles, 1766: Lám.52).

Desde o século XVI até meados do XIX, o fole em cunha foi praticamente o único usado na organaria ibérica. Este género de fole possui as três funções de produzir, armazenar e comprimir, juntas. É composto por duas placas retangulares de madeira sólida unidas de um dos lados por uma tira de carneira (pele), onde se fará a articulação. Na placa inferior, que estará fixa, existe uma válvula de admissão de ar, que abre aquando do movimento de enchimento e fecha quando o fole está cheio, por meio da pressão interior do ar. Entre as duas placas, estão dispostas várias pregas, compostas por finas tábuas em madeira ligadas por tiras de pele. Na placa superior existe um peso, normalmente uma pedra ou pedaço de

chumbo, para determinar a pressão. A colocação ideal para um fole é na posição diagonal, uma vez que abrem em obliquo. (Lama, 1995: 230).

Sendo um dos elementos mais frágeis do órgão, e que mais se deteriora com a utilização, é normal que já pouco exemplares originais existam.

Hoje, nos instrumentos históricos, vamos encontrar um outro tipo de sistema de foles, com um pequeno fole bombeador em cunha (ou de alimentação) e um outro, em mesas paralelas ou também em cunha, para depósito do ar e sua compressão. É chamado de “sistema composto”, mais estável no fornecimento e abundância de ar (Lama, 1995: 234).

O número de foles é proporcional ao tamanho do órgão. Se este possui o registo de 24 palmos, necessita de 5 a 6 foles, se tiver por base o flautado de 12, entre 3 e 4 foles (Nazarre, 1724: 488-490).

A localização dos foles tem por princípio a maior proximidade possível ao instrumento, para que sejam mínimas as perdas de ar. Assim, surgem atrás do próprio órgão, muitas das vezes numa sala anexa (sala dos foles). Em instrumentos mais pequenos podemos encontra-los no interior do mesmo, na parte inferior, dividindo o espaço com a mecânica.

O enchimento dos foles, como expusemos no ponto 2, do II capítulo, pode ser realizado por meio de alavancas, pedais ou roldana. Nos exemplos que temos já vindo a expor, com os órgãos de Braga, encontramos o sistema de alavanca no órgão da igreja da Ordem Terceira de São Francisco (Terceiros) e, primitivamente, nos órgãos da catedral. Com pedal, quase todos os órgãos positivos existentes, com o pedal a sair da parte inferior da caixa, na maioria das vezes, do lado direito, como no órgão da igreja de São Lázaro (Apêndice 2, BR.038). Um sistema interessante é o utilizado pelo organeiro Joaquim Claro no órgão do Seminário de Santiago (Apêndice 2, BR.004) e em São Vicente (Apêndice 2, BR.045), com dois pedais paralelos, em que se colocam os dois pés e se alternam (como ao subir uma escada). Na igreja de Nossa Senhora do Pópulo, antigo convento Agostinho, resta uma roldana com três pontos de ligação a foles de enchimento, que pertencia ao desaparecido sistema de foles do órgão (Apêndice 2, BR.032), semelhante ao existente no órgão do Bom Jesus de Matosinhos.

Já no século XX, beneficiando do acesso à eletricidade, surge o ventilador elétrico com o qual desaparecerá o fole abastecedor e, conseqüentemente, a pessoa que acionava os foles, o *foleiro*⁵¹.

⁵¹ A conotação hoje associada ao termo “foleiro” parece encontrar sentido no facto da pessoa chamada à tarefa de encher os foles ser menos remunerada, ou mesmo existir uma espécie de sugestão de menor importância da tarefa e da pessoa que

Para determinar a pressão do ar não existiam, no passado, aparelhos próprios, os organeiros guiavam-se pela força do som dos tubos e pela resistência das teclas. Estávamos, por conseguinte, no domínio da sensibilidade. Hoje, conseguimos saber que os órgãos ibéricos usam pressões de ar baixas, entre os 60 a 80 milímetros por coluna de ar (mm/Ws), por comparação aos órgãos sinfónicos que têm valores superiores a 100 mm (Lama, 1995: 246).

2.2 O sistema mecânico

2.2.1 O someiro e o secreto cromático

“A peça a que se chama Secreto é essencial nos órgãos, pois não pode haver nenhum sem ela, porquês desta sai o ar para todos os tubos; chama-se Secreto porque todas as suas divisões estão fechadas e ocultas” (Nazarre, 1724: 491).

É desta forma clara e sintética que o mestre organeiro espanhol dá conta de um dos elementos mais importantes de um órgão. Angel de la Lama (1995: 187) chama-lhe “*sistema cardiovascular*” do instrumento, pois liga os foles, os teclados, os tubos, obedecendo aos comandos do organista. Em Portugal, o termo “*secreto*” usa-se para a “arca de vento” para onde é conduzido o ar, vindo dos foles, e onde se encontram as válvulas. À parte onde se move o sistema de correições dos registos e onde assentam os tubos, dá-se o nome de “*someiro*”.

A generalização dos *meios registos* teve como consequência a adoção dos *someiros* de disposição cromática (imagem 27), também eles divididos em duas metades. De um lado a parte grave, com os registos de mão esquerda, e do outro a parte aguda, com os registos de mão direita.

era chamada a desempenha-la. Esta noção acaba por ser errónea, pois apesar de receber uma remuneração menor, a sua função era de suma importância, imprescindível à música.

Os dados referentes a vários pagamentos sugerem esta ideia, como é exemplo na folha de “*Despeza que fez Joaquim Carlos da S.^a Per.^a servindo de Mordomo de S. Sebastião em 1851*”, do Arquivo da Irmandade de São Sebastião das Carvalheira (doravante AISS), onde encontramos que o organista foi remunerado com 900 réis e ao *foleiro* couberam apenas 90 réis. Na mesma capela, por ocasião da festa da Senhora da Ajuda, no livro de despesas de 1852 (AISS), foi entregue ao organista 1200 réis e ao *foleiro* 40 réis, até mesmo o músico dos tambores recebeu um valor mais elevado, 480 réis.

No Arquivo da igreja de São João de Souto (doravante ASJS), nos documentos avulsos da Confraria do Santíssimo Sacramento, surgem referências semelhantes a pagamentos realizados ao organista e ao foleiro, sempre em maior proporção ao primeiro: “*Despeza da festa do Lausaperene de 1843 / organista 1\$200 / foleiro \$200*”.

No Arquivo da Irmandade de São Vicente (doravante AISV), pelo *Termo e Mesa* de 22 de janeiro de 1770, sabe-se que o foleiro, de nome André, recebeu 200 réis, “*pelo trabalho que teve em puchar os foles em todo o anno ao órgão*”.

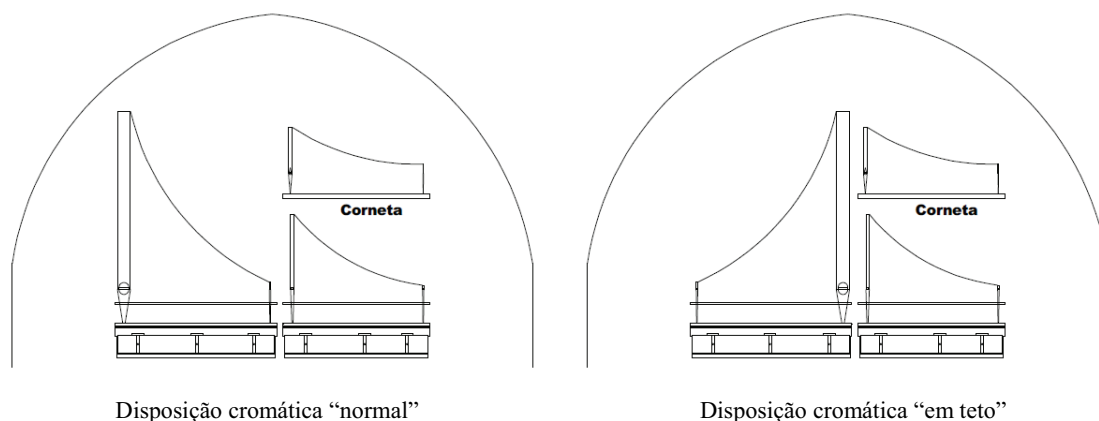


Imagem 23 – Esquema da disposição dos tubos sobre o someiro (Acitores, 1983: 7).

Cada secção de um órgão possui um *someiro* (*grande órgão, realejo, eco, cadeireta*), peça que foi ganhando complexidade ao longo dos séculos da história do órgão. Nos séculos XIV-XV é criado o sistema de redução, permitindo a expansão do *someiro* muito além da dimensão do teclado, cuja dimensão também diminui. A implementação do sistema de *corrediças*⁵² nos someiros estará na origem de se poderem combinar diferentes famílias de tubos, em vez de tocarem todos em uníssono, como sucedia no *Blockwerk* ou órgão sem registos (Lama, 1995: 188).

Também se usou pequenos someiros independentes para os tubos dos “*Contras*”, dos *Tambores* ou de outros *registos de adorno* (*passarinho, guizos...*), e pequenos *someiros* ligados ao principal para registos específicos, como a *Corneta* (*Ibidem*, 202).

Na evolução do órgão europeu só no século XIX irá surgir nova revolução neste elemento, com a aplicação do sistema pneumático tubular, criado em França e importado para Portugal pelo organeiro Augusto Joaquim Claro, que o aplica no grande órgão da igreja do Seminário de Santiago (Apêndice 2, BR.004), de Braga.

2.2.2 Tabuões ou tábuas de condução de ar

Surgem para fazer corresponder o secreto cromático com a fachada diatónica. Esta técnica vem permitir a construção de grandes fachadas sem abandonar o secreto cromático,

⁵² Régua em madeira perfurada, normalmente nogueira, bastante fina, em que os orifícios ao coincidir com os do someiro permitem a passagem do ar para os tubos sobre a tampa do someiro.

mesmo na ampliação de órgãos mais antigos. Esta técnica consiste em escavar tábuas de razoável espessura (gravar) canais de ar de acordo com a distribuição que é pretendida, revestindo-se depois a face escavada da tábua com *carneira*⁵³.

Deste modo, no órgão ibérico, apesar da disposição cromática dos tubos sobre o someiro no interior do órgão, na fachada, em oposição, procura-se uma disposição em simetria, especialmente com as palhetas em chamada. Em teoria não existe correspondência entre a disposição linear do someiro e a fachada onde se procurava fazer desenhos simétricos com a diferente colocação dos tubos. Os tabuões gravados com canais de ar (imagem 28) foram a solução encontrada, simples e inteligente, para resolver esta questão de falta de correspondência.

Por princípio, esta técnica seria para praticar apenas com as fachadas, mas vamos encontrá-la também no interior, especialmente para dar resposta à falta de espaço, desviando tubos de maior dimensão, particularmente dos registos graves da mão esquerda, mas também para tubos que dificilmente encontram lugar sobre a sua furação, no someiro.

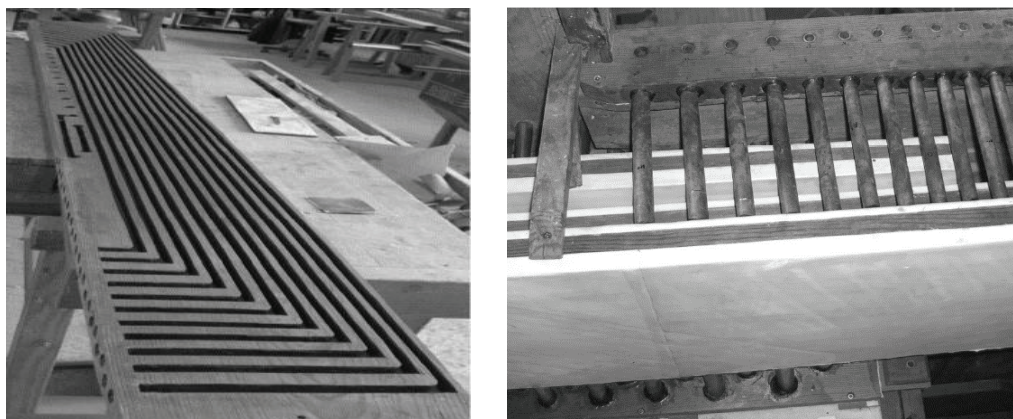


Imagem 24 - Tabuão gravados, para condução de ar e ligações em estanho entre o someiro e os tabuões (Acitores, 1983: 8).

Os canais que foram escavados são tapados com *carneira*. Menos frequente é tapá-los individualmente com fitas de madeira, como sucede na Igreja dos Clérigos – órgão da Epístola, na passagem para a *cadeireta*.

Esta possibilidade manteve a utilização dos someiros cromáticos de pequena dimensão pois, por meio de tabuões com canais de ar, havia possibilidade de deslocar os tubos para uma localização diferente da do seu lugar sobre o someiro.

⁵³ Pele de carneiro curtida utilizada nos foles, nas vedações do someiro e das condutas de ar.

Nos registos de palheta horizontal, dispostos nas fachadas, esta técnica veio possibilitar uma distribuição verdadeiramente surpreendente e com belo efeito, estético e sonoro, com leques de trombetas e clarins.

Nas conduções de ar mais próximas são usados canais de estanho, em forma de pequenos canos, colados e isolados com estopa e cola orgânica (cola de coelho).

Hoje existem outros materiais, mesmo com maior vantagem de flexibilidade, contudo historicamente foram as técnicas que aqui se apontam as utilizadas pelos organeiros da época.

Em conclusão, o tipo de someiro tradicionalmente desenvolvido no órgão ibérico, com as suas especificidades, irá permitir o contraste tímbrico entre cada metade do teclado e o desenvolvimento dos meios-registos. Pelo contrário os canais estreitos não permitirão muito ar, motivo pelo qual o órgão ibérico nunca chegará a contar com muitos registos e, mesmo nos maiores, é comum notar-se alguma perda e baixar da pressão, ao usar muitos registos (Lama, 1995: 204).

2.2.3 Os teclados

Os instrumentos europeus mais antigos não possuíam teclados no sentido que atualmente dados à palavra, mas antes grandes teclas que eram tocadas com as mãos ou mesmo com os punhos, não com os dedos (Lama, 1995: 143).

Com a invenção da tábua de reduções, as teclas puderam diminuir bastante, quase para a dimensão atual, passando a ser dispostas em dois níveis: as dos tons naturais em baixo e os acidentais em cima. Também a extensão foi sendo alargada até Fá¹ – Lá⁴. Esta evolução coincidiu com o desenvolvimento da polifonia nos séculos XIV e XV (Lama, 1995: 145).

A maioria dos testemunhos sobre os teclados dos órgãos antigos (portativos) chega pela iconografia, onde se observa um pequeno número de teclas, em que o único acidente era o Si bemol e com teclas semelhantes a botões (como nas “antigas” máquinas de escrever). Das teclas usadas nos instrumentos do século XV aumentou-se a extensão gradualmente até se chegar às 56 teclas atuais (Dó – Sol⁵) (Lama, 1995: 145). Em Braga, muitos dos órgãos possuem uma extensão de 47 teclas (Dó – Ré⁵), com primeira oitava curta e 54 teclas (Dó – Fá⁵), com primeira oitava completa, sendo estes de época mais recente que os primeiros. Do

património organológico bracarense, apenas os grandes órgãos da catedral possuem uma extensão menor, de Dó a Dó⁵ (45 notas).

A *oitava curta* nos teclados significa a ausência, na oitava mais grave, das notas dos primeiros acidentes⁵⁴ (Dó#, Ré#, Fá# e Sol#) e, nas teclas existentes, as notas possuem uma distribuição diferente, como por exemplo a nota Dó, que é tocada na tecla correspondente ao Mi, ou o Ré que é tocado na tecla do Fá#, e o Mi, tocado na tecla do Sol#. Esta característica da primeira oitava do teclado ter menos oito teclas foi comum nos instrumentos construídos até à primeira metade do século XVIII e, em alguns casos, na segunda metade do século. Sem estas notas dispensava-se a construção dos respetivos tubos que, num registo de 24 palmos, corresponderia a cerca de 300 a 400 quilos de metal, representando uma poupança importante no valor de construção do órgão (Pereira, 1984: 137-138).

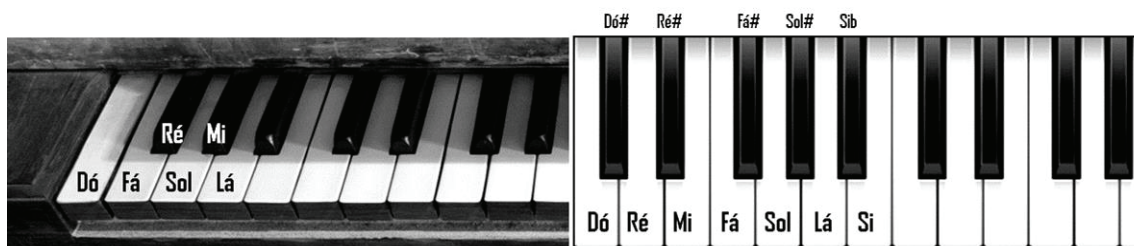


Imagem 25 – Teclado do órgão da igreja de S. Francisco, em Real – Braga, com oitava curta (Apêndice 2, BR.022) e comparação com a disposição normal das notas no teclado. Foto do autor.

A segunda metade do século XVIII marca o abandono da oitava curta e o aumento da extensão dos teclados, dado comprovado nos instrumentos construídos ou que sofreram intervenções nesse período e que passam a contar com todas as notas da oitava mais grave. Da extensão até Ré⁵, da primeira metade do século, alonga-se até Fá⁵, passando os órgãos a contar com 54 notas, com primeira oitava completa, como no órgão da igreja de Santa Cruz (Apêndice 2, BR.034) ou São Marcos (Apêndice 2, BR.035), em Braga, característica que se manterá até ao século XIX. Alguns organeiros no final do século XIX aplicam já teclados com a extensão de 56 notas, ou seja, até Sol⁵, como no órgão da igreja de São João de Souto, Braga (Apêndice 2, BR.031).

⁵⁴ “*Accidente*, s. m. É a denominação genérica dada a qualquer dos signaes [sinais] que modificam o som das notas chamadas naturaes; são três os accidentes, a saber: sustenido, bemol e bequadro. Na música anterior ao século passado, em que predominava constantemente o género diatónico em que a tonalidade do cantochão era ainda geralmente seguida, o emprego dos accidentes estava bem longe de ser tão frequente como é hoje; apenas se empregava o bemol para alterar o si, algumas vezes o mi e raramente o lá; o sustenido era aplicado ao fá, ao sol e menos frequentemente ao dó. D’aqui o motivo de se chamar a estes signaes [sinais], accidentes.” (Vieira, 1899: 18-19).

As teclas das notas naturais são normalmente capeadas (possuem capas) em osso ou madeira de buxo e, em instrumentos mais ricos, em marfim. As teclas das notas acidentais (sustenidos e bemóis) são usualmente em ébano ou pau preto. Surgem por vezes incrustações geométricas, embora na maioria das vezes a decoração resume-se à gravação de simples linhas paralelas.

É também característico dos órgãos ibéricos os teclados serem divididos entre o Dó³ (central) e Dó#³, entre registos graves e agudos (mão esquerda e mão direita), com registos independentes para cada mão. Foi uma forma engenhosa que os organeiros criaram para, num só teclado, ser possível tirar partido de timbres distintos, como se existissem mais teclados.

Observando o número de teclados, na maioria dos órgãos em Portugal, constata-se a presença de apenas um teclado manual, desde os pequenos órgãos positivos (de armário) a órgãos maiores com fachadas de 12 palmos, que surgem sempre fixos a uma das paredes laterais do templo (salvo poucas exceções).

Em órgãos maiores, com fachadas de 12 ou 24 palmos, nas catedrais ou nas igrejas de importantes mosteiros, surgem dois teclados. O teclado superior é sempre o do “*grande órgão*”, o inferior, do *positivo*⁵⁵, *cadeireta*, *eco* ou *realejo*. Esta colocação dos teclados manuais é também distinta dos órgãos de outros países, onde o teclado correspondente à secção maior (*grande órgão*) é, no caso de dois teclados, o inferior. A opção dos organeiros ibéricos prendeu-se com razões puramente técnicas e de localização do someiro e dos tubos do *positivo* e do *grande órgão*. Ora, o *positivo* surge mormente por trás da consola, ao nível dos pés do organista pelo que se torna mais simples e direto ligar essa secção ao teclado inferior e, no caso do *grande órgão* colocado num nível mais elevado, fazer a ligação ao teclado superior (Lama, 1995: 32).

O segundo teclado, que como vimos assumirá várias nomenclaturas, poderá corresponder a uma secção de tubos “livres”, ou seja, sem estar encerrados numa *caixa de ecos*, chamada de *positivo* ou *realejo* e normalmente localizada ao nível da base do instrumento. Encontramos igualmente a secção de *eco*, em que os tubos estão dispostos no interior de uma caixa ou arca, que possui um dispositivo mecânico de abertura e fecho de umas portadas, o que permite fazer uma variação de intensidade sonora, e a secção de *cadeireta* que se encontra habitualmente, e como o nome indica, nas costas do organista,

⁵⁵ Também é usual chamar-se positivo de peito, à secção que se encontra dentro do órgão e por trás da consola, e positivo de costas caso se encontre atrás do organista, no varandim do órgão, sendo também chamado de *cadeireta*.

adossada ao varandim do órgão, como encontramos exemplo no órgão da igreja do Carmo, em Braga (Apêndice 2, BR.042). Em alguns órgãos, como na catedral de Braga, o órgão do Evangelho reúne no mesmo teclado (teclado inferior) três secções: um *positivo* de peito, a *cadeireta* e o *eco*. Estas secções têm habitualmente por base um flautado de 6 palmos (4’).

O teclado para pedal, ou seja, para se usar com os pés, não é característico dos órgãos ibéricos originais. Em alguns locais foram acrescentadas pedaleiras em instrumentos do século XVIII, mas em intervenções do século XIX e XX. Em alguns órgãos antigos apenas é possível encontrar alguns botões em ferro ou madeira, ligados ao teclado manual e ao registo chamado “*Contras*”, derivando de “*Contrabaixos*”. Os “*Contras*” são tubos de madeira, muitas vezes abertos, de 12 ou 24 palmos, que correspondem às notas da primeira oitava do órgão (usualmente oito tubos), cuja função seria a de produzir ou reforçar a base às harmonias executadas no teclado manual (Lama, 1995: 168-169).

Em Portugal vulgam surgir no interior do órgão, nas laterais. Em Espanha, é frequente vê-los nas fachadas, com máscaras pintadas nas bocas.



A – Tubos do registo de “*Contras*”, nos órgãos da igreja de San Andrés de Carrión de los Condes (Palencia).

Retirada de: <http://www.organosdepalencia.com> (acedido a 18/7/2017).



B – Tubos de “*Contras*” do órgão da epístola da catedral de Tui (Galiza).

Retirada de: <http://religionrosais2.blogspot.pt/2011/12/la-catedral-de-tui-iv-los-organos-y-el.html> (acedido a 18/7/2017).

Imagem 26 – Tubos do registo de “*Contras*”.

Uma característica rara, apenas conhecida para o órgão da Sé de Elvas é o meio teclado manual, composto por registos apenas para mão direita, numa espécie de solista (imagem 42).

Outro pormenor a salientar no que respeita aos teclados ibéricos é a suavidade do seu toque, já referida por Hernando de Córdoba, em 1548, quando diz que o teclado “*o hei de fazer para se seja suave e tocar, como é costume agora*” (Calahorra, 1977 cit. Lama, 1995: 161).



Imagem 27 - Botões de ligação às notas graves do teclado (órgão do Evangelho da Sé de Braga). Foto do autor.



Imagem 28 – teclado do órgão da Sé de Elvas. (fotografia de Pedro Guimarães, em www.meloteca.com).

2.2.4 A mecânica das notas

A mecânica das notas ou do teclado, nos órgãos ibéricos é simples e direta. As teclas são muitas vezes de pequena dimensão, mais curtas e estreitas que atualmente. A mecânica é normalmente suspensa, ou seja, a régua da tecla é apoiada num ponto posterior e possui um tirante que a liga ao sistema de reduções.

O sistema de reduções é, por norma, muito simples, composto por uma tábua com vários molinetes cilíndricos ou poligonais em madeira ou em metal, apoiados por fulcros nas extremidades. A fazer a ligação ao teclado e às válvulas do secreto, existem varetas em madeira ou arames em latão. Em órgãos mais pequenos pode não existir sistema de redução, sendo a mecânica do teclado direta, com os *tirantes*⁵⁶ diretamente ligados ao someiro.

⁵⁶ **Tirante:** peça em madeira mais fina e larga cujo nome se inspirou em “tira”. O termo associa-se a três elementos da mecânica de um órgão: as varetas finas, de madeira, que ligam as teclas às válvulas do secreto, diretamente ou passando por um sistema de redução; as peças em madeira, de secção quadrada, que ligam os manípulos dos registos, às árvores de ferro que abrem as corrediças; ou ainda aos ferros que, na fachada, suportam os ressoadores dos tubos de palheta (Buil, 2001: 465).

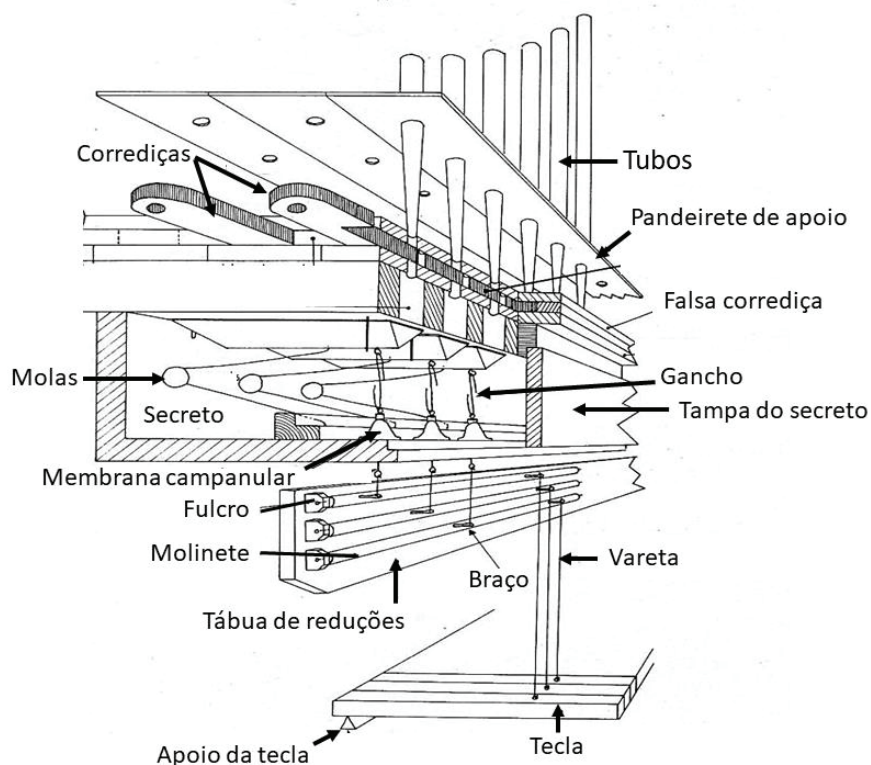


Imagem 29 – Mecânica das notas num órgão

Adaptado de: <http://www.orgue-isabellesebah.comquest-ce-quun-orgue> (acedido a 7/7/2017).

Como forma de evitar o aumento do tamanho someiro principal, e por impossibilidade de espaço dentro do órgão, são construídos pequenos secretos para registros compostos, especialmente no fundo das caixas. Aqui são colocados Nazardos, Cornetas, registros de eco, entre outros.

2.2.5 Joelheiras, estribos e pedais

São sistemas mecânicos com diversos usos, desde acionar os registros de palheta, alternar registros (Corneta com Corneta de ecos), abrir e fechar a caixa de ecos, etc.

Mais frequente é a presença de pedais, dispostos em pares, e cuja função é alternar o ligar/desligar uma seleção de registros. O mais frequente, neste tipo de dispositivo, é o ligar e desligar os registros de “Cheios” e as palhetas. Na maioria dos órgãos este sistema não é original e surge apenas no final do século XVIII e no século XIX.

2.3 Os tubos e o corpo sonoro

No órgão ibérico, os tubos agrupam-se em Flautados, Flautas e Palhetas. Os Flautados são tubos labiais, normalmente abertos. As Flautas, são tubos labiais, abertos ou fechados, que podem ser construídos em metal ou madeira, com o corpo cilíndrico ou cónico, existindo também os semifechados, como a Flauta de Chaminé. Nestes, a altura da boca é maior o que origina um timbre mais puro e ao mesmo tempo menos brilhante, comparando com os Flautados. As Palhetas na organaria ibérica são distintas das congêneres de outras regiões, apesar do princípio de ação ser o mesmo. Diferem nas técnicas de construção, desde a própria palheta, ao canal e aos ressoadores, o que terá como resultado um timbre brilhante e potente (Pereira, 1974: 12).

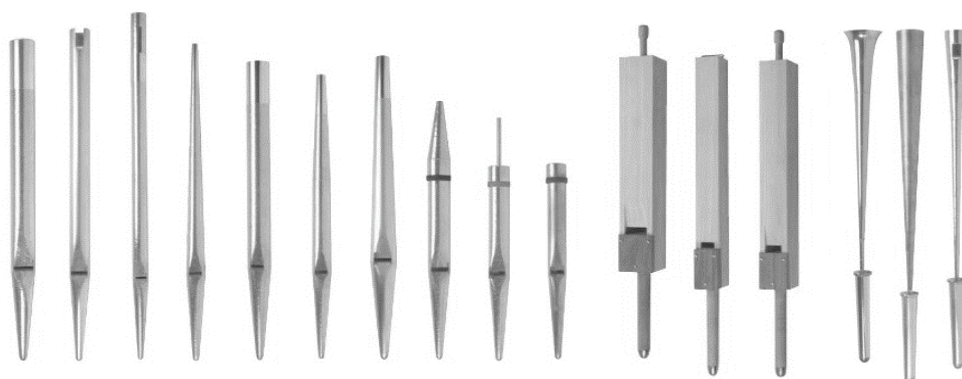


Imagem 30 – Diferentes géneros de tubos

Adaptado de: <http://www.savetheorgan.org/pipes/pipes.htm> (acedido a 2/3/2017).

Também no que respeita aos registos, Esteves Pereira (1974: 10) dispõe o plano sonoro do órgão ibérico em quatro grupos:

Os registos fundamentais ou de base, com os flautados abertos de 6, 12 ou 24 palmos,

Os registos flautados harmónicos, simples (em oitava ou quinta) ou os compostos, com mais que uma fila de tubos por registo, partindo da oitava até ao intervalo de 29.^a. É exemplo os registos de *Dozena*, *Quinzena*, *Dezanovena*, *Compostas*, *Simbala* (também surge *Cimbala*), *Cheio*, entre outros.

Registos tapados, de flautado, muitos em madeira e com timbre suave, como o *Bordão* ou o *Tapadinho* (também surge *Tapadilho*).

Os registos de palheta, na maioria colocado no exterior da caixa, como o *Clarim* (para a mão direita) e a *Trombeta* (para a mão esquerda), a *Dulçaina*, a *Cheremia*, o *Baixãozinho*

e o *Oboé*. No interior é uso colocar-se um registo de *Trombeta Real*, com posição vertical, ou por vezes *Trompa Real*.

Um registo (pelo menos) harmónico composto que inclui um intervalo de 3.^a. Quando surge para a mão direita é chamado *Corneta* e na mão esquerda *Clarão*. Possui normalmente 5 filas de tubos e, pelo seu carácter tímbrico algo metálico, é usado como solista. Existem exemplos, contudo, de *Corneta* com 8 filas, na Sé de Braga (imagem 20) e em São Vicente de Fora, ou de *Cornetas* mais pequenas, com 3 filas, chamadas *Cornetilhas* ou *Clarãozinho*.

De uma forma geral, a composição de um registo harmónico composto obedece aos seguintes exemplos de disposição:

Cheio de 4 vozes	Corneta de 5 vozes
19. ^a	8. ^a
22. ^a	12. ^a
26. ^a	15. ^a
29. ^a	17. ^a
	19. ^a

Na obra “*Tratado 2.º de Geometria Prática*”, um manuscrito descoberto na Biblioteca da Universidade de Coimbra, do qual se desconhece o autor, faz-se referência à composição comum dos instrumentos e aos tubos que constituem vários registos. Neste contexto é indicado que numa *Címbala de 4 vozes* é habitual a composição por 22.^a, 26.^a, 29.^a e 33.^a; já a *Címbala de 3 vozes* terá 22.^a, 29.^a e 33.^a; uma *Corneta Inglesa* (3 vozes) deve conter tubos dispostos em 22.^a, 24.^a e 26.^a; um *Clarão* (5 vozes) terá 22.^a, 26.^a, 29.^a, 31.^a e 33.^a; uma *Corneta de 3 vozes* terá 22.^a, 26.^a e 31.^a (Pereira, 1984: 158-159).

É face a esta composição que é possível, no órgão ibérico, ter uma riqueza tímbrica e um grande número de combinações em instrumentos de dimensão modesta quando comparados com os grandes órgãos que existem noutros pontos da Europa (Pereira, 1973: 11).

2.3.1 As medidas dos tubos

Sem meios tecnológicos para medir a frequência das ondas sonoras, os organeiros ibéricos utilizavam a medida dos tubos como base para o diapasão a que o instrumento estaria afinado.

Desde a Idade Média que os grupos de artífices possuíam e utilizavam padrões de medida, que além de não gozarem de muita perfeição, variavam geograficamente e de acordo com cada arte e ofício (Lama, 1995: 59). A organaria não era exceção e as medidas apenas foram alvo de uma certa unificação já durante o século XIX, tanto para a altura dos tubos, com a adoção da medida internacional em “pés”⁵⁷, como para as dimensões das teclas (Lama, 1995: 59). Em Portugal, nos órgãos até à segunda metade do século XIX, usou-se a medida em palmos⁵⁸, patente tanto na nomenclatura dos registos (Flautado de 12, Flauta de 6...), como nas próprias dimensões dos tubos. Este uso encontra fundamento teórico na obra citada atrás (*“Tratado 2.º de Geometria Prática”*), que fornece um detalhado rol de medidas a aplicar na construção dos órgãos que, desde o desenho dos vários tubos aos foles, utiliza a unidade “palmo”: *“Para toda a qualidade de canos, se dá a proporção como, v.g., para o flautado de 12 palmos até o (de) 3”* e *“Os foles do órgão têm 10 palmos de comprimentos e 4 ¼ de largo e as penas têm um palmo de largo”* (Pereira, 1984: 32-33). Esta unidade unicamente foi utilizada na Península, na Iberoamérica e, em raros casos, no sul da Itália (região de Nápoles). Na base do instrumento poderia surgir um flautado de 24, 12 ou 6 palmos, ao passo que em algumas regiões espanholas a base era 26, 13 ou 6 ½ palmos (Lama, 1995: 60). Este pormenor podemos-lo encontrar nos nomes dos registos do órgão do Evangelho (Sé de Braga), construído pelo galego Frei Simón Fontanes, que tem por base o Flautado de 26, em vez do Flautado de 24, usado em Portugal, e que já encontramos no órgão do Bom Jesus do Monte (Apêndice 2, BR.052), construído pelo português Manuel de Sá Couto.

Assim, a título de exemplo, o tubo mais grave do registo de Flautado de 12 (palmos), correspondente a um Dó, possui 2400 mm de comprimento, e o de 6 palmos possui metade deste, ou seja, 1200 mm (Pereira, 1984: 133-136).

⁵⁷ Unidade de medida utilizada para definir a altura dos tubos, em que 1 pé = 0,33 m. (aproximadamente). Assim, num registo de 16 pés, o tubo da nota mais grave, terá cerca de 5,28 metros de altura.

⁵⁸ No órgão ibérico, no período barroco, em Portugal, usava-se a unidade “palmo”, em que 1 palmo = 0,22 m (aproximadamente) (Marques, 2000: 23). Sobre este tema recomenda-se a leitura da “Memória sobre os pesos e medidas” (Barreiros, 1838), referente às unidades métricas antigas, em Portugal e noutros países.

2.3.2 A marcação dos tubos

Nos tubos dos órgãos construídos na Península vamos encontrar tradicionalmente três tipos de marcações: com letras do alfabeto, por algarismos de acordo com a extensão do teclado (exemplo de 1 a 46), e por séries de algarismos de 1 a 7, em que 1 correspondendo às notas diatónicas de Fá (1) a Mi (7) que quando são alteradas por sustenido e bemol se acrescenta o respetivo sinal (# ou b). Só mais tarde se usará marcar a nota musical (exemplo: dó, dó#, ré...), e por importação dos modelos de outros países, as siglas C, D, E, F, G, A, B. Estes sinais estão normalmente gravados nos tubos, no corpo e no pé (Lama, 1995: 61-62).

Tabela 1 – Sinais gravados nos tubos, correspondentes a cada nota musical.

Nota musical	Dó	Dó#	Ré	Mib	Mi	Fá	Fá#	Sol	Sol#	Lá	Sib	Si
Órgão ibérico	5	5#	6	7b	7	1	1#	2	2#	3	4b	4
Outros órgãos	C	C#	D	Eb	E	F	F#	G	G#	A	B	H

Adaptado de (Lama, 1995: 62)

A curiosa marcação que se inicia no Fá, com o número 1, encontra explicação na história quando até a meados do século XVI os teclados dos órgãos iniciavam em Fá, e não em Dó. A extensão dos teclados nos órgãos antigos situava-se entre Fá e Lá⁴, aproximadamente a tessitura da voz humana (Williams, 1968 cit. Lama, 1995: 65).

2.3.3 Diapasão

O diapasão atual tem como referência o Lá³ e determina-se com o número de vibrações (ciclos) por segundo, em *hertz* (Hz), e à temperatura aproximada de 20°C. Contudo, no período de desenvolvimento do órgão ibérico, não se conhecia os “*hertz*”, nem se atendia à temperatura exata, antes se estabelecia a altura, em palmos, do tubo maior do Flautado (Dó¹). O chamado tom natural ou tom de *capella* foi o mais amplamente aplicado nos órgãos ibéricos, talvez pela função de acompanhamento de vozes e de outros instrumentos de câmara, função habitual que o órgão era chamado a desempenhar, muito mais que uma função solista. O organeiro Nazarre (1724) diz que os órgãos “*hão de se ajustar à voz natural do homem, porque foram inventados para se unirem*” (Lama, 1995: 69-70). Sem forma de medir a frequência do som, a entonação realizava-se pela altura do tubo, como disse Hernando de Córdoba (1574) os órgãos devem ser “*de entonação de 13*

palmas, porque é a entonação própria para cantar e que agora se usa e canta em todas as igrejas” (Calahorra, 1977 cit. Lama, 1995: 74).

Tabela 2 - Altura do Dó1 e correspondência em *hertz* (hz)

Região	Flautado	Altura do tubo (cm)	Frequência (Hz)	Nota mais próxima (atual)	Frequência Dó1 (atual)
Castela	13 palmas	271,5	62,6	Si	66 Hz
Portugal	12 palmas	271,6	62,5		

Adaptado de (Lama, 1995: 75)

Tabela 3 - Altura do Lá3 e correspondência em *hertz* (hz)

Região	Tom natural (Hz)	Tom fixado em 1859 ⁵⁹	Tom fixado em 1939 ⁶⁰
Castela	417,3	435 Hz	440 Hz
Portugal	416,5		

Adaptado de (Lama, 1995: 76)

A análise dos dados das tabelas 2 e 3 apontam para que o diapasão dos órgãos ibéricos se situasse, aproximadamente, meio-tom mais baixo (grave) que o usado hoje. Notemos que estes dados não constituem uma regra, apenas são os mais frequentes, mesmo porque as muitas alterações a que os órgãos estiveram sujeitos tornam quase impossível determinar qual o diapasão original. Tomando de novo o exemplo da catedral de Braga, os seus órgãos setecentistas possuem hoje um diapasão fixado em 435 Hz (Lá³ / 18°C), fruto de uma alteração da década de 80, do século XX.

A base para todo o plano e estrutura sonora do órgão é o Flautado ou Principal, que pode ser de 24, 12 ou 6 (palmas), consoante a dimensão do próprio instrumento (Lama, 1995: 348).

⁵⁹ Diapasão modelo fixado pela Academia de Ciências de Paris, em 1859 (Lá³ = 435Hz / 15°C).

⁶⁰ Diapasão modelo fixado na Conferência de Londres, em 1939 (Lá³ = 440 Hz / 20°C).

2.3.4 Entoação, temperamento e afinação

Um órgão também se distingue pela sua “voz”. O timbre dos tubos é, aliás, um dos elementos identitários dos diferentes géneros de órgão, como se fosse a sua “língua”. Ao mesmo tempo, é dos temas mais discutidos e sobre o qual não existe consenso.

Nos órgãos mais antigos, ainda com oitava curta, pratica-se um temperamento desigual, por norma mesotónico. A afinação tem por base um Lá³ a 415 Hz (vibrações por segundo de frequência), meio tom mais baixo que o convencionado atualmente (440 Hz).

Igualmente importante na obtenção de um timbre característico num tubo é a relação entre a altura e largura da boca do tubo, e o posicionamento da alma. A forma como o organeiro ou o harmonizador “afina” esta relação dá origem a que o som dos Flautados seja diferente do “*Diapason*” inglês, do “*Prinzipal*” alemão ou da “*Montre*” francesa (Pereira, 1974: 11).

A estrutura harmónica no órgão, dos registos de Flautado e Flautas, contempla as consonâncias de oitava, quinta e, por vezes, terceira. A exceção reside nos registos de palheta que unicamente possuem consonâncias em oitava. Na família das Flautas é costume usar-se o harmónico número 6 ou *Dezanovena* (19^a), e para a mão esquerda o número 8 ou *Vintedozena* (22^a). A maior parte dos instrumentos presentes nas nossas igrejas obedecem à uma estrutura base (em palmos) de: (24), 12, 8^a, 12^a, 15^a, 19^a (Lama, 1995: 351-352).

2.3.5 Meios registos

Os registos divididos, ou “partidos” como se usa chamar em Espanha, são das características mais antigas dos órgãos ibéricos, presente desde o século XVI. Irão interferir com a construção de outros elementos, como o someiro e o teclado, e trará uma forma singular de composição musical, com técnicas e registação específica, o “*tento*” ou “*tiento*” (Lama, 1995: 249). Considere-se o exemplo da “*Obra de 1º tom de médio registo da mão direita*”⁶¹ de Frei Pedro de San Lourenzo (século XVII).

Referimo-nos a registo dividido quando existe um determinado registo do órgão passível de utilizar tanto na mão direita como na mão esquerda, em separado, mas que possui continuidade em ambas as metades do teclado. Por sua vez, o meio registo faz alusão a um registo solista que apenas existe numa das partes do teclado (mão esquerda ou mão direita)

⁶¹ Sugere-se a audição em: www.youtube.com/watch?v=Sopi0eVRknE (acedido a 28/9/2017).

e que não encontra par na outra metade. Já quando o registo funciona ao mesmo tempo para toda a extensão do teclado, chama-se registo inteiro. Refira-se que os primeiros instrumentos na Península Ibérica, antes do século XV, teriam os registos inteiros (Lama, 1995: 250-259).

Os primeiros exemplos da utilização de meios registos surgem em Espanha, com Mestre Eloy, em 1555, na colegiada de Santa Maria Maior de Valladolid, com o emprego de uma Corneta para mão direita (registo solista). Em 1659, Frei Joseph de Echevarría, aplica pela primeira vez um registo de Clarim na fachada, para a mão direita. Já a utilização de um registo dividido aparece em 1576, com Guillaume de Lupe (Zaragoza), com uma “*Dulzaina partida*” (Lama, 1995: 261-263).

Os meios registos têm a sua divisão graves/agudos entre o Dó³ e o Dó#³ do teclado (também chamados “centrais”). Esta tradição deriva do repertório executado, atendendo que maioria das músicas para registação dividida está composta em I Tom, cuja tónica é Ré e a sensível Dó#.

Com esta divisão é possível criar contrastes sonoros entre a parte esquerda e a direita, como se tivéssemos dois teclados justapostos, adquirindo particular espetacularidade com os registos de palheta horizontal, obtendo-se autênticos duelos sonoros.

A utilização dos meios registos generaliza-se de tal forma que, em alguns instrumentos, começa a não existir correspondência entre a disposição dos registos para cada mão, chegando mesmo a haver bases de 4’ na mão esquerda e a presença de registos de 16’ na direita.

O rol de possibilidades que a registação oferecia, em apenas um teclado, era de tal ordem que não faltou inspiração aos compositores da época para criarem peças que tiravam partido desta divisão, construindo-se um repertório que fez perpetuar este modelo de organaria.

Em Portugal, o défice de investigações organológicas contribui para a falta de dados, a que se junta a dispersão e ausência de documentos, que não nos permite aferir quando terá sido introduzido este elemento nos órgãos nacionais.

2.3.6 Fachadas diatónicas

Esta característica surge na maioria dos instrumentos por razões estéticas e de simetria visual. Contudo permite uma distribuição da emissão sonora dos tubos da fachada numa área maior, com claro benefício acústico. Para o desenvolvimento desta característica

muito contribuirá a utilização dos tabuões acanalados⁶² (dos quais falamos no ponto 2.2.2, da página 78) que, desde o someiro, permitiram levar o ar aos tubos da fachada, mesmo que dispostos em posição diferente da ordem que possuiriam sobre o someiro.

Com esta forma de dispor os tubos serão desenhadas fachadas simétricas, com um importante contributo para a perfeição estética que se almejava.

2.3.7 Registos de adorno ou ornamentais

São pormenores inventivos que, não constituindo uma parte essencial dos instrumentos, são jogos alegres com efeitos diferentes e divertidos: tambores acústicos, cascavéis, passarinhos ou rouxinóis, carrancas, guizos, precursões, figuras que se movimentam, que se acionam por meio de pedais (pisantes)⁶³ ou manípulos. O seu sucesso era tal, que passou a incorporar mesmo pequenos instrumentos (Lama, 1987: 35-57).

Trata-se efetivamente de elementos da teatralidade do Barroco e que foram adicionadas aos órgãos, algumas com efeitos sonoros curiosos e alegres, sendo mesmo assim que Joseph de Echevarría os chamou “*juguets alegres*”, como os exemplos que Lama (1995: III, 161-173) refere:

- *Cascavéis*: em que o ar que sai por um tubo faz girar uma roda com *guizos*, imitando o som emitido por estas espécie de serpente. Em Portugal, não sendo tão usual como na vizinha Espanha, este registo de adorno é conhecido por *Guizos*, existindo no órgão da igreja de São Bento da Vitória, no Porto.
- *Campainhas*: funciona com o mesmo princípio dos guizos, sendo o ar responsável pelo movimento de uma roda com várias pequenas campainhas. Tanto este, como o registo de *Cascavéis*, eram usados nos dias da Natividade e no Glória, imitando sons do ambiente pastoril.⁶⁴
- Os *Passarinhos* ou *Rouxinóis*: no qual pequenos tubos estão, em parte, mergulhados em água e conseguem imitar o chilrear das aves. Usavam-se também nas festas de Natal, para acompanhar cantos populares, vilancicos e pastorais, com

⁶² É feita referência aos mesmos no ponto 2.2.2.

⁶³ **Pisantes**: termo utilizado para definir as varetas de madeira ou metal que, por baixo das teclas, abrem as válvulas do secreto em someiros colocados abaixo do teclado, como acontece nos *realejos* e *cadeiretas*. O termo usa-se também para definir pequenos pedais que acionam registos de adorno, como *tambores*, *rouxinóis* ou *guizos*, assim como notas musicais do registo de Contrás (Buil, 2001: 372).

⁶⁴ Em Braga, encontramos um exemplar deste registo no órgão da basílica do Bom Jesus do Monte (Apêndice 2, BR.052).

efeito engraçado, especialmente para as crianças, refere Tafall (1873), citado por Lama (1995: III, 172).⁶⁵

- O *Trovão*: em que vários tubos graves, tocando em simultâneo, imitam esse ruído. A utilização deste registo estava indicada para o momento da sequência de Pentecostes *Veni Sancte Spiritus*, quando se narra, no momento da descida do Espírito Santo sobre os Apóstolos: “e de repente ouviu-se um forte ruído vindo dos céus, semelhante a um trovão”.
- *Carrancas*: imitam o bordão da gaita de foles. Vamos encontrar este registo, muitas das vezes, dentro da boca de máscaras, a exemplo do órgão da igreja de Santa Cruz (Apêndice 2, BR.034) e do órgão da igreja de São Gonçalo de Amarante.

Existem outros elementos curiosos e originais, alguns deles característicos de um construtor ou de uma região.

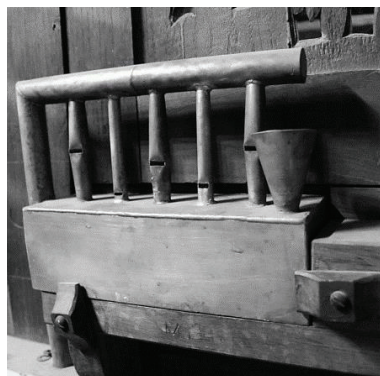
A presença destes elementos nos órgãos não se limitaria apenas à decoração. A Igreja, utilizaria o seu efeito sonoro para dar mais força à narração dos textos sagrados e causar especial efeito de sensibilização nos fiéis, para o qual já contribuíam outros elementos dentro dos templos, como os retábulos e a imaginária.



Guizos (S. Bento da Vitória, Porto).
Fotos do autor.



Anjo manequim (Sé de Braga).



Rouxinóis (Sé de Braga).

Imagem 31 – Guizos, anjo manequim e rouxinóis (registos de adorno).

2.3.8 Caixa de ecos

As *caixas de ecos* surgem a partir do século XVII e formam um plano sonoro diferente do *grande órgão*, adquirindo uma peculiaridade sonora pelo facto dos tubos, sejam

⁶⁵ Possuem este registo de adorno os órgãos da catedral de Braga, do Bom Jesus, da Misericórdia e do Pópulo.

flautados, mutações ou palhetas, se encontrarem fechados dentro de uma caixa de madeira, com as referidas portadas que abrem e fecham, ao comando do organista. Estas portadas respondem ao movimento de um pedal ou estribo/joelheira⁶⁶ (mais usual nos órgãos espanhóis). O organista modifica gradualmente a intensidade sonora dos registos que se encontram dentro desta caixa, assemelhando-se no princípio a um órgão expressivo, mas que pela sua localização têm um som mais suave que os tubos dos registos livres (Lama, 1995: 313). O termo “ecos” manter-se-á na organaria ibérica até meados do século XIX, altura em que se começa a usar o termo “expressão” ou “expressivo” (Lama, 1995: 338-339).

Para o musicólogo Luis Jambou (1979), citado por Lama (1995: 315-316), autores de obras de referência sobre a organaria ibérica, este sistema terá sido utilizado pela primeira vez pelo organeiro basco Frei Joseph de Echevarría, em 1659, ainda que apenas com dois meios registos (flautado tapado e corneta), aos quais mais tarde se irão juntar outros como o *clarim de ecos*.

O sistema mecânico da caixa de ecos tem diferentes apresentações, desde uma tampa superior que levanta, a portadas (duplas ou simples) e, mais recentemente, por meio de precianas (Lama, 1995:331).

2.3.9 Palhetas horizontais

Não só são a peculiaridade mais espetacular dos órgãos do período barroco ibérico, como aquela que mais impressiona pela sonoridade, com timbres majestosos e brilhantes. Por isso merece, da nossa parte, uma atenção especial face a outros registos do órgão.

O organeiro Gabriel Blancafort (1981), citado por Lama (1995: 283), refere que a trompetaria em batalha tem a sua origem em registos de *dulçainas*⁶⁷ e *regalias*⁶⁸, com ressoador curto, que se colocaram nos órgãos em finais do século XVI. As *Dulçainas* derivaram de pequenos instrumentos de sopro, com a forma de pequenas trombetas, com alguns orifícios e cuja origem e natureza é incerta, mas que a etimologia parece sugerir a característica “doce” do seu timbre (Buil, 2001: 182). Parece mesmo ter sido típica a adoção

⁶⁶ **Estribos ou joelheira:** sistema mecânico em madeira ou ferro, colocado ao alcance dos pés ou dos joelhos do organista, geralmente utilizado para introduzir registos de palheta (Buil, 2001: 203).

⁶⁷ Instrumento de sopro medieval, de palheta dupla, semelhante ao um fagote e ao qual a organaria foi buscar inspiração para o registo com o mesmo nome (Dourado, 2004: 115).

⁶⁸ A origem deste registo está relacionada com o *regal*, um pequeno órgão portativo com apenas um registo de palheta de ressoador curto. O registo de *regalia* é referido por Schlick, na obra “*Spiegel der Orgelmacher und Organisten*”, de 1511: “o seu som [*regalia*] era encantador e inusitado para o ouvido” (Buil, 2001: 403).

(imitativa) de instrumentos de sopro medievais para a composição dos registos dos órgãos, como se comprova pelos dois anteriores exemplos e também pelo *Baixãozinho*⁶⁹.

A presença dos registos de palheta no exterior das caixas em Espanha aparece documentado em obras dos organeiros Gaspar Marín (1588), Juan de la Fuente (1594), Guillaume de Lupe (1600) e Manuel Marín (1601) (Lama, 1995: 284), pelo que não será de estranhar que na sua difusão pela Península não tenha tardado a chegar aos órgãos portugueses. O século XVIII foi impiedoso com os órgãos anteriormente construídos e não subsistem exemplares dessa época, que nos sirvam de testemunho do período da sua adoção.

Quanto ao uso de registos de palheta de ressoador longo, tudo leva a crer que surgiu pela mão de Echevarría, pois este escreveu no contrato para construção do órgão em Mondragón, em 1677:

“Mais outro jogo de Dulçainas, as quais se porão na fachada do órgão, dispostas num canto do secreto principal em forma de Artilharia” e “Outro será de muito brilho, o que se puser de meio registos alto de Clarins, diferença que em nenhum outro órgão se fez, salvo no órgão que fabriquei no Convento de São Diogo de Alcalá de Henares” (Lama, 1995: 288).

A anteceder os registos de palheta colocados nas fachadas terão estados alguns tubos, singulares, na forma de trombetas suportadas por imagens de anjos músicos. Estes, colocados como elemento decorativo das caixas, com função plástica, podiam também produzir som. Não chegariam à extensão sequer de uma oitava, seriam apenas “registos de adorno”, dos quais anteriormente falámos (Lama, 1995: 290). Na catedral de Braga, no órgão do Evangelho, a trombeta suportada por um anjo, do lado esquerdo da *cadeireta*, toca, quando se carrega num *pisante*.

Este elemento sonoro e estético beneficiou da idiossincrasia com os instrumentos de sopro que habitualmente eram chamados a tocar, a solo ou em pequenos agrupamentos musicais, nas festas maiores das igrejas. Referimo-nos a *dulçaina*, *trompete natural*, *clarim* ou *cheremía*, que existiam como instrumentos musicais singulares antes dos organeiros fazerem uma “imitação” sua e a colocarem nas fachadas dos órgãos, obtendo uma sonoridade mais viva e natural, direta como nos instrumentos originais e rica em harmónicos naturais (Lama, 1995: 293). O conhecimento do efeito sonoro dos registos de palheta colocados no interior das caixas em contraste com o efeito obtido em retirar-los para o exterior, terá sido

⁶⁹ Originalmente um instrumento de sopro em madeira, menor que o baixão, com som de tenor, que dará origem ao registo de mão esquerda, de 4', nos órgãos ibéricos (Buil, 2001: 61).

um facto importante para o seu rápido desenvolvimento. Ao estarem colocados no exterior das caixas, estes registos, beneficiam de um maior espaço de projeção sonora, ao mesmo tempo que, ao estarem em posição horizontal projetam o som às paredes do templo que o reflete de forma mais imediata (Lama, 1995: 302). A proximidade ao someiro permite-lhes a obtenção de ar com maior pressão.

Até ao final do século XVII, apenas existiriam registos para mão direita, altura em que se inicia a colocação deste género de registos na esquerda, como o *baixãozinho* (4'), ao qual sucederá a presença na fachada, para a mão direita, além do já existente Clarim (8'), dos registos de *trompeta magna* (16') e da *trompeta/clarim de batalha* (8'), na esquerda. A pouco e pouco, ia-se compondo a “bateria” de registos palhetados das fachadas dos órgãos ibéricos. A *chirimía*⁷⁰ (2'), aparece para a mão esquerda já no início do século XVIII, bem como a adição do registo de *oboé* (8'), ao *clarim* (8') inicial. Uma das curiosidades destes registos é o facto que cantam em consonância perfeita de oitava, fazendo com que aparentem “repetir-se” por oitavas, quando tocam em conjunto, criando-se inevitavelmente cruzamentos harmónicos (Lama, 1995: 300).

A razão para este tipo de composição reside na dificuldade de construção, e em se obter uma sonoridade satisfatória dos tubos para os extremos mais graves e mais agudos da extensão do teclado. Neste contexto seria impossível fazer soar um tubo de registo de 4' ou 2' na oitava mais aguda, bem como um 16' na oitava mais grave, pelo menos com musicalidade (Lama, 1995: 305). Assim, uma tessitura completa a toda a extensão do teclado só é exequível para o registo de 8' e apenas a vamos encontrar no registo interior de Trombeta Real. Neste caso, chamá-lo-emos “registos dividido”, pois tem correspondência nas duas partes do teclado, ao contrário dos registos exteriores, em que muitos apenas existem para uma das partes (meios registos).

A solução encontrada pelos organeiros do barroco foi engenhosa e, apesar do cruzamento de harmónicos, teve um ótimo resultado musical. Procurar dentro das tessituras de cada registo a “zona” a que melhor se adaptavam (mão esquerda ou mão direita) e assim se escolheu para a mão esquerda os registos de 8', 4' e 2' e, para a mão direita, 16' e 8', duplicando esta última (Lama, 1995: 305).

Para designar este tipo de registo surgem vários termos: trompetaria, palhetas, clarins, em batalha ou de batalha, em artilharia e em chamada. Se as primeiras formas estão conotadas com o género de tubos ou registos, a expressão “*de batalha*” possui uma certa

⁷⁰ Surge normalmente com a grafia “cheremia”.

aproximação ao género musical com o mesmo nome, assim como o termo “*em chamada*” que descende do francês “*en chamade*”, que não dá nome a nenhum registo específico, mas se refere à posição dos registos dispostos horizontalmente nas fachadas. A expressão “chamada” está conotada com o toque de trompeta no contexto militar, pelo que não tem origem na organaria (Williams, 1968: 245 cit. Lama, 1995: 307). Surge, por vezes, a expressão “bélica”, usada também no masculino, como *trombeta bélica* ou *cheio bélico*, para definir um registo de timbre brilhante e forte (Buil, 2001: 68).

A maior visibilidade e efeito sonoro dos registos de palheta das fachadas acaba por “ensombrar” os registos de palheta existentes no interior dos instrumentos. Na maior parte dos órgãos, falamos da *trompeta* ou *trompa Real* (8’) que pela sua localização apresenta semelhanças com as congéneres de outros países europeus, mas que por estar dividida, pela sua tessitura, construção e entonação se mostra também distinta no órgão ibérico (Lama, 1995: 308).

O aparecimento destes registos nas fachadas responde ao condicionamento especial que muitos dos instrumentos tinham na sua implantação das igrejas. Não existiam locais especificamente criados, dentro da arquitetura do templo, para acolher um órgão, pelo que este se foi moldando aos espaços disponíveis (Acitores, 2006: 9).

Não tem fundamento no carácter das gentes e da cultura espanhola e portuguesa, extrovertido e barulhento, como por vezes, na tradição oral, se chegou a apontar. Mas o sucesso que os registos de palheta horizontais têm junto das pessoas pode ser lido como um traço proximidade (comum) de identidade.

O desenvolvimento deste género de tubos no exterior possui, acima de tudo, razões técnicas que importa referir. Desde logo a dificuldade, senão mesmo impossibilidade, dos instrumentos se desenvolverem dentro das suas caixas. Nestas o espaço era reduzido, muitas vezes imposto pela colocação quase tradicional nas paredes laterais das igrejas. Só existia uma saída, o exterior.

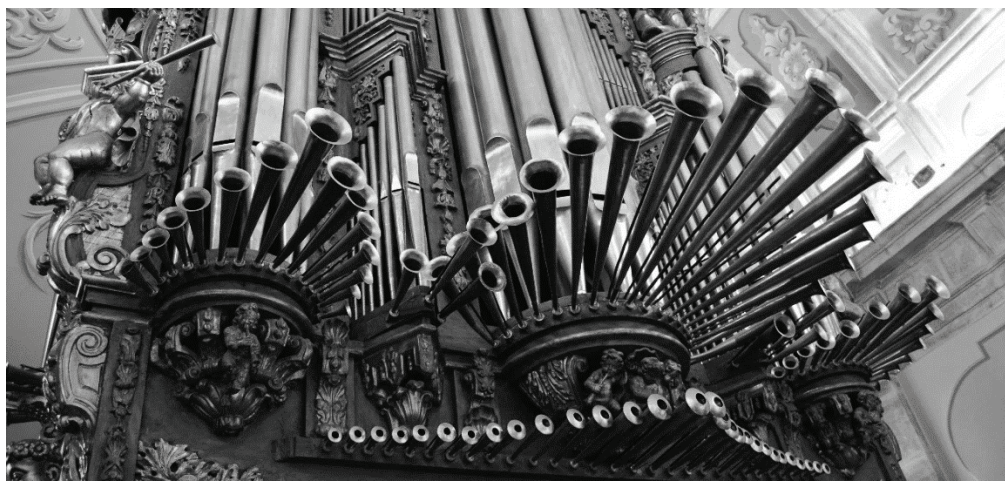


Imagem 32 – Palhetas *em batalha* do órgão da igreja de Santa Cruz, em Braga (Apêndice 2, BR.034). Foto do autor.

A limitação de espaço também condiciona o sistema de ar, particularmente os foles. Os registos de palheta consomem menos ar que os registos flautados. Por exemplo uma *trompeta real* (8') consome cerca de uma quinta parte do ar que necessita um *flautado de 12* (8'). Assim, o aumento do número de registos de palheta dos órgãos ibéricos é possível que tenha decorrido dificuldade de aumentar a dimensão e ao número de foles nos instrumentos (Acitores, 2006: 9).

Outra circunstância que favoreceu o posicionamento exterior dos registos de palheta foi a facilidade de acesso aos mesmos para proceder à afinação, uma vez que pela sua natureza são pouco estáveis e muito sensíveis a variações ambientais, logo a necessidade frequente de correção da afinação, somando-se o facto da posição horizontal não permitir a entrada de pó para os canais e palhetas, como acontece nos tubos verticais (Acitores, 2006: 9) e (Lama, 1995: 304).

Este género de tubo não deixou de causar espanto a quem, vindo de outros países, passava por Portugal, como foi o caso de José Gorani, viajante e escritor italiano que, de passagem por Lisboa, revela algum espanto ao escrever em “*A Côte e do País nos anos 1765 a 1767*” que: “os tubos do órgão desta igreja [*Patriecal*] estão colocados horizontalmente” (Valença, 1995: 33).

Apesar da implementação pontual de registos de palheta nas fachadas de alguns órgãos fora da Península Ibérica, esta característica permanece circunscrita quase que em exclusividade até ao final de II Grande Guerra, aos instrumentos peninsulares. A partir da segunda metade do século XX, também com a melhoria nas formas de comunicação, este

elemento identitário do órgão ibérico torna-se universal e, hoje, quase não há órgão novo que não possua alguns exemplos na fachada (Lama, 1995: 308-309).

3. A localização e a arquitetura do órgão nos templos

Embora o órgão até possa ter diversas localizações no interior de uma igreja, constata-se que, ao longo do tempo, este se vem a fixar predominantemente em dois locais: junto ao coro alto e na capela-mor, onde era possível encontrar também um cadeiral.

A este facto não é alheia a circunstância que motivava a construção do próprio instrumento, a de acompanhar os ofícios e os ritos. Nas catedrais, mosteiros e colegiadas, as Horas Canónicas, com as orações do Ofício Divino, eram escrupulosamente cumpridas e tinham lugar nos coros, com os capitulares, cada um em seu lugar. Assim, não é de estranhar a proximidade do órgão a estes espaços, mais que à Assembleia dos fiéis.

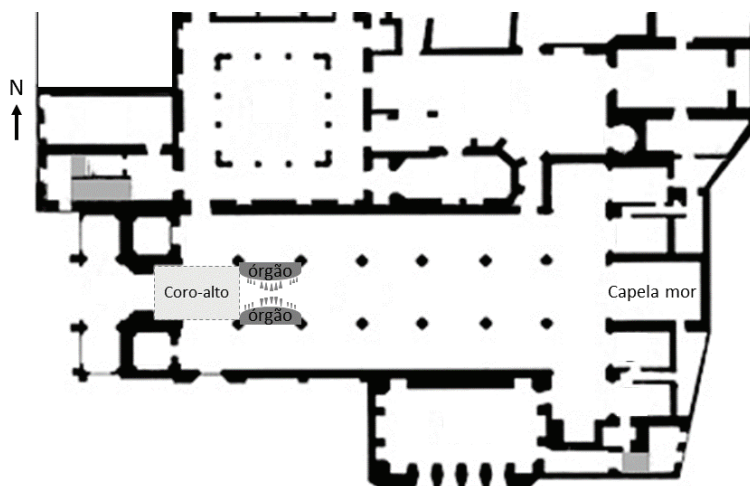


Imagem 33 – Planta da Sé de Braga, com a localização dos órgãos.

Adaptado de: *commons.wikimedia.org* (acedido a 5/8/2017)

Não podemos deixar de considerar que a arquitetura do próprio espaço, neste caso, das igrejas, condicionava o modelo de órgão construído, mesmo a própria talha e decoração era modelo para a caixa do órgão que, não era raro, ser executada pelos mesmos artífices dos retábulos. O local escolhido para o órgão era também condicionador da sua fisionomia e dos recursos que viria a ter (Acitores, 2006: 2).

Lembremos igualmente o que foi já referido, a reverberação que, a princípio pode ser uma condicionante, para o órgão pode enriquecer a sua sonoridade. Um órgão, na sua ancestral história, foi concebido para encher grandes espaços sonoros e fazê-lo de forma majestosa, pelo que a acústica de um auditório ou sala de concertos pode ser ideal para uma orquestra, mas não para um órgão, para o qual será um espaço demasiado seco, com pouca reverberação (Amezúa, 1999).

Observe-se o caso espanhol, em que encontramos o cadeiral ao centro da nave central e, como não podia deixar de ser, o órgão. Em Portugal, são mais raros estes exemplos, contudo, na igreja de São João de Tarouca, convento da Ordem de Cister, cadeiral e órgão encontram-se no corpo da igreja. Mas é exceção, pois a maioria dos instrumentos, em Portugal, especialmente os mais significativos, encontram-se à entrada do templo, em tribuna adossada junto ao coro alto.



Imagem 34 - Diferentes localizações dos órgãos (coro-alto, capela-mor e nave), nas igrejas do Mosteiro de Refoios de Basto (Cabeceiras de Basto), Clérigos (Porto) e São João de Tarouca (Lamego).

A sua localização vem a dar origem a uma série de peculiaridades, como a possibilidade de existirem dois órgãos, um em frente ao outro, como sucede na catedral de Braga, podendo um deles ser falso, como em Cabeceiras de Basto, no mosteiro de Refoios. Em alguns casos, em Espanha, surgem órgãos com duas fachadas, estando uma delas voltada para uma das naves laterais. Em Portugal é conhecido um exemplo de duas fachadas, o órgão do mosteiro do Lorvão, em Penacova (Coimbra), construído por Machado e Cerveira, em 1795, onde, estando o órgão no centro da igreja possui uma fachada para o corpo da mesma e outra para o cadeiral da clausura.

Os órgãos com duas fachadas opostas só se mostram possíveis quando as naves laterais têm altura suficiente e é possível alojar-se toda a caixa e mecânica entre as colunas. Encontramos exemplo bem definido deste tipo de opção em Salamanca, Toledo, Málaga e Sevilha (todas elas em Espanha).

A opção mais comum entre nós é a colocação de dois órgãos, um frente ao outro, confrontados aos quais surge dar o nome de “gémeos”, por terem uma construção simétrica, bem ao gosto do barroco (Lama, 1995: 32-35). Normalmente são instrumentos com composição diferente, mesmo tendo caixas idênticas, senão mesmo gémeas. É o exemplo dos órgãos das catedrais de Braga, Porto, Lamego, de Tui, Santiago de Compostela, de Granada, Almeria e Málaga, onde sobressai a simetria de ambos. Claro que esta opção dependia do espaço disponível e da capacidade económica e por isso só estava ao alcance quase exclusivamente das grandes catedrais e mosteiros.

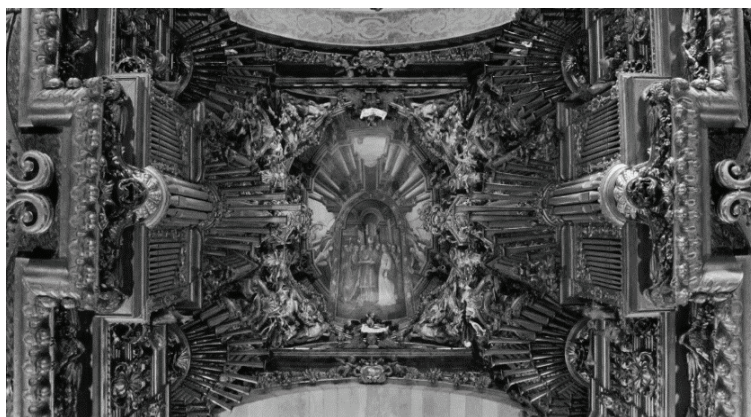


Imagem 35 – Órgãos “gémeos” da Sé de Braga (1737-39). Foto do autor. (Apêndice 2, BR.025 e 026).

Na Liturgia da Horas cantava-se de forma antifonal, alternando dois coros. Nestes casos era frequente usar alternadamente os dois órgãos, apelidados de acordo com o lado do templo em que se encontravam, ora Evangelho, ora Epístola. Na catedral de Toledo, o órgão da Epístola é ainda hoje chamado “*órgano del Coro del Azobispo*” e ao órgão do Evangelho “*órgano del Coro del Deán*”. Assim, cada um destes órgãos intervinha alternadamente durante o canto da salmodia. Exigiam, claramente, dois organistas que, em celebrações revestidas de maior solenidade tocavam em simultâneo (Lama, 1995: 32-35).

Falando dos órgãos maiores que surgiam nas catedrais, era também frequente possuírem mais que um teclado. O segundo teclado correspondia normalmente a um contraste do teclado principal, como um eco. Na maior parte dos casos de dois teclados, o primeiro funciona como *positivo*, ligado a uma *cadeireta* ou a uma *caixa de eco*. O teclado superior, segundo, é do *grande órgão*, aspeto que já abordamos no ponto 2.2.3, da III Parte.

Em Portugal, na opinião de Esteves Pereira (1974: 6), vamos encontrar duas tipologias de órgão: um mais pequeno, muitas vezes com a forma de armário, e outro maior e posicionado numa tribuna ou coreto, numa posição fixa. Quanto ao primeiro, são normalmente órgãos positivos, também chamados *realejos*, com poucos registos e que

surtem em diversos pontos dos templos, conforme a conveniência e mudando de localização com relativa facilidade (Pereira, 1974: 6). Note-se que são deste género a maioria dos órgãos que possuímos atualmente e melhor conservados, uma vez protegidos pelas portadas que possuíam e pelo facto de pertencerem a confrarias ou capelas que nunca perderam o zelo pelos mesmos, mesmo quando já não os utilizavam. Vamos encontra-los, por norma, junto ao local onde canta ou cantava o coro pois a sua função foi essencialmente ligada ao acompanhamento das vezes, por isso ficam também conhecidos por “órgãos de coro”.

O outro tipo de órgão, maior, é fixo e vamos-lo encontrar em três posições:

- a) num coreto próprio, ligado ao coro alto, onde existia muitas vezes um cadeiral, na maioria das vezes do lado Norte (esquerdo), daí que adotaram o nome dado de “órgão do Evangelho”, e que estavam ao serviço do acompanhamento do Ofício Divino. Temos disso exemplo os órgãos do mosteiro de Tibães (Apêndice 2, BR.016), da igreja do Carmo (*Ibidem*, BR.042) e de São Vítor (*Ibidem*, BR.045), em Braga, e nas Sés de Évora e Faro, entre outros templos. Nos casos das igrejas do Pópulo (*Ibidem*, BR.032) e Terceiros (*Ibidem*, BR.036) os órgãos estão inseridos no próprio coro.
- b) na capela mor da igreja, apareceram alguns casos como na igreja dos Clérigos (Porto), nas Sés do Porto, Lamego, Lisboa e na Nova de Coimbra. Em Braga não existem exemplos de instrumentos nesta localização.
- c) ao meio da nave, como acontece nas misericórdias de Penafiel, Viseu ou Penalva do Castelo, na igreja do mosteiro de São João de Tarouca ou ainda o desaparecido órgão da Sé da Guarda.
- d) no transepto, é menos frequente, mas encontramos um exemplo na Sé de Viana do Castelo, num exemplo em que os dois instrumentos (um em cada braço do transepto) pertencem a diferentes confrarias.
- e) na Sé de Elvas, na basílica dos Mártires (Lisboa), na igreja da Misericórdia de Viana do Castelo e na concatedral de Miranda do Douro os órgãos então por cima da porta principal, voltados com a fachada para a nave, localização que vamos encontrar em Braga (não originalmente) para os órgãos de Santa Cruz (Apêndice 2, BR.034), São Vicente (*Ibidem*, BR.041) e São Boaventura (*Ibidem*, BR.049).
- f) outro caso de localização pouco frequente é o do órgão da igreja de São Vicente de Fora (Lisboa), na cabeceira da capela mor, colocado por cima do cadeiral existente e atrás do altar mor, que possui um belíssimo baldaquino. Nesta

localização, embora também colocados posteriormente, existem os órgãos da igreja de Santa Engrácia (Panteão Nacional) e do seminário de Viseu (antigo órgão da Sé).

Os órgãos confrontados são um elemento plástico da arte barroca, na busca pela simetria, e que terá um efeito deveras singular nos órgãos. O exemplo mais formidável é o da Sé de Braga, mas que encontra par na Sé do Porto, Lamego e Lisboa, na igreja dos Clérigos (Porto), nos mosteiros de São Miguel de Refoios (Cabeceiras de Basto) e de São Bento da Vitória (Porto), na igreja da Graça (Lisboa) e no santuário de Nossa Senhora de Porto d'Ave (Póvoa de Lanhoso). Destes exemplos, há que notar que por vezes apenas se procurava a simetria estética e, um dos instrumentos era falso, apenas tinha função decorativa, como em Cabeceiras de Basto e em São Bento da Vitória.

A localização de um órgão é algo complexo e é condicionada por múltiplos elementos. Antes da aplicação da Física e da Acústica aos instrumentos musicais, os organeiros tinham já que estudar e decidir qual a melhor localização para os órgãos que construíam, e mesmo esta foi sendo alterada no decorrer dos tempos.

De forma genérica, a escolha do local para o órgão era determinada pelos seguintes fatores: proximidade às funções litúrgicas, elemento artístico e ornamental dos templos, melhor situação acústica e facilidade de afinação e o próprio espaço para albergar funcionamento de toda a mecânica (Lama, 1995: 95). A estes podemos acrescentar uma função importante do período pós-tridentino, a catequética, em que o órgão adotado como “instrumento da Igreja” era também chamado a contribuir para levar a Palavra divina aos fiéis, quer por imagens nas caixas, quer pelas próprias vozes dos instrumentos.

O primeiro facto parece ter sido, em todos os tempos, o mais determinante e, por isso, vamos encontrar os órgãos colocados junto aos coros e aos cadeirais, onde eram celebradas (cantadas) as Horas Canónicas, ora juntos aos cadeirais do coro-alto, ora no centro da nave principal (Espanha) ou na capela-mor, junto ao coro-baixo ou presbitério. Contudo, não pode ser ignorado que estas localizações além de serem vantajosas para o serviço que o órgão desempenhava eram, boas em termos acústicos, pois o organista ouvia o coro e o coro ouvia o órgão (pela proximidade), estavam resguardados da humidade e das próprias pessoas, porque se encontravam numa posição elevada e não preenchiam o espaço destinado ao coro ou aos fiéis (Lama, 1995: 103-104).

Nos finais do século XVIII e principalmente no XIX surge a colocação à entrada da igreja, sobre o pórtico principal, com o órgão voltado para o altar mor. Trata-se de uma influência estrangeira (Alemanha, Países Baixos e França), onde esta colocação era frequente. Nos órgãos ibéricos, é totalmente excepcional e, apesar da vantagem desta localização oferecer ao instrumento mais espaço e melhor projeção acústica, além de melhor visibilidade para todo o conjunto, dificulta a entrada de luz pelas janelas ou óculos da fachada principal. Apesar disso muitos dos órgãos construídos no século XIX irão assumir esta localização, substituindo até os anteriores instrumentos barrocos, como foi exemplo nas catedrais de Ourense e Oviedo (Espanha). Em Portugal, vamos encontrar também alguns instrumentos com esta colocação, como é o caso da Sé de Elvas e da igreja dos Mártires (Lisboa) e ainda nas igrejas bracarenses do Seminário de Santiago (Apêndice 2, BR.004), em São Vicente e em Santa Cruz. Na última, a mudança do instrumento antigo ocorre no final do século XX, por ocasião do restauro efetuado⁷¹. Já no caso de São Vicente sabe-se, pelo Termo de 8 de janeiro de 1769⁷², que o organeiro construtor do órgão entendia que o mesmo se deveria colocar ao centro do coro e não na lateral. Essa mudança virá acontecer, sem, contudo, sabermos se ocorreu nessa altura ou mais tarde. Claro que esta mudança torna os instrumentos mais solistas do que acompanhadores, como acontecia predominantemente na organaria ibérica.

3.1 As Caixas dos órgãos

A caixa do órgão não se resume a uma simples função estética, é o importante elemento que encerra e protege toda a mecânica do instrumento e a maioria do corpo sonoro (tubos), colaborando para a sonoridade do instrumento musical. O móvel que “guarda” o órgão permite criar um espaço protegido das correntes de ar, da humidade, do pó, das mudanças bruscas de temperatura e da incidência direta da luz solar. Apenas é fechada completamente pela parte de cima, impedindo que a sujidade caia sobre os tubos, e na parte inferior, quando nesta apenas estão os elementos da mecânica e não tubos ou caixas de eco.

⁷¹ Simões, António (2001). *Relatório de restauro do órgão da igreja de Santa Cruz*. Arquivo da Irmandade de Santa Cruz (doravante AISC).

⁷² Arquivo da Igreja de São Vicente (doravante AISV). *Livro de Termos da Confraria do Mártir São Vicente de Braga (1765-1772)*, Vol. 3349, fls.102 a 103v.

No corpo superior, as aberturas e os espaços entre os tubos da fachada, permitem a livre propagação do som dos tubos interiores.

A existência de nichos com tubos mudos (que não tocam), decorativos, e a aplicação de talha vazada ajudará a que o som saia do interior e se projete em direção ao cinzento pétreo das paredes dos templos. Na maioria dos órgãos, fixados a uma parede, as ondas sonoras são direcionadas (refletidas) para a frente, criando um efeito omnidirecional. O facto do material das caixas ser a madeira contribui para a harmonização sonora do instrumento, absorvendo a aspereza do som de alguns registos, conferindo a todo o corpo sonoro um timbre mais suave e agradável (Lama, 1995: 124-125).

As caixas dos órgãos ibéricos, de grande riqueza decorativa, têm um evidente paralelismo com os retábulos e eram produto, muitas das vezes, dos mesmos entalhadores. Em ambos, a talha dourada e a policromia abundam, além dos elementos fitomórficos e da imaginária de inspiração religiosa, com anjos tocando instrumentos. Mesmo nos casos das caixas de maior dimensão, os instrumentos que encerram não possuem muitos registos, dado o condicionalismo da localização lateral, entre arcos, e a proximidade do coro. Este é também o motivo para que as caixas tenham uma aparência esbelta. As fachadas, contudo, são mais largas que o someiro do órgão, possível graças à aplicação de uma técnica de tabuões de condução do ar. Os registos de palheta dispostos horizontalmente na fachada serão também uma consequência da falta de espaço interior, mais até que uma opção estética de embelezamento das caixas, assim como a ausência de pedaleira (Lama, 1995: 129).

Nas fachadas, as bocas dos tubos, compostas por lábio superior e lábio inferior, também apresentam formas características, e são normalmente douradas. Surge aparecer três tipos de boca: uma em forma de escudo, soldada; em forma de lágrima, gravada ou aplanada; e com o lábio superior triangular ou arredondado. Raríssimas vezes, os tubos são trabalhados com relevos, dado ser uma tarefa complexa e de elevado custo. Em Braga, na igreja do Salvador (Apêndice 2, BR.033), encontramos alguns exemplares deste tipo de decoração em tubos interiores que pertenceram à fachada de instrumento original.

Também este género de decoração contribui para o acentuar das linhas barrocas das caixas dos órgãos ibéricos.



Imagem 36 – Pormenor de tubos decorados em relevo, igreja do Salvador, em Braga (Apêndice 2, BR.033). Foto do autor.

As caixas foram construídas, na maioria, em madeira de castanho, menos utilizada em Espanha, onde se opta mais frequentemente pelo pinho de Flandres. Eram, por norma, as madeiras utilizadas nos retábulos e mobiliário dos templos (Correa, 1983: 246). Na decoração aparecem muitas vezes madeiras trazidas das Américas, como o pau preto e o jacarandá e que elevava o custo da caixa acima do custo do próprio instrumento.

Nem sempre os dados existentes sobre a construção de um órgão permitem fazer história e referir todos os artistas que nela participaram. Algumas vezes surgem contratos com os organeiros para a construção dos instrumentos e registos de pagamento a artistas que participaram na obra (Correa, 1983: 244). É esta uma importante fonte para se conhecerem os responsáveis pelas deslumbrantes caixas dos órgãos, mas que mesmo quando não existe devemos compreender que para o mesmo participaram várias especialidades artísticas, não só o organeiro, mas o entalhador, o ferreiro, o marceneiro, o pedreiro, o pintor e o dourador, fazendo de um órgão uma “enciclopédia” de artesanato.⁷³ No Livro de Inventário, de 1789, da Irmandade de São Vicente, descreve-se o órgão (Apêndice 2, BR.041) da seguinte forma: “*hum orgam grande com sua talha dourada e muitas cores e sinco figuras*”⁷⁴.

⁷³ AISV, *O Livro de Despeza (1732-1769)*, Gastos com os órgãos, fls. 233-244, possui os seguintes dados: “D. com Jacinto da Silva entalhador oito mil e sette centos p^a pagamento da talha dos órgãos”, “D. com Manoel Francisco Fer.^o seis mil e trezentos e sessenta e douz reys da ferragem p^a segurar o órgão”, “D. com o carpinteiro Jeronimo Ferreira doze mil trezentos e vinte e sinco de taboados e jornais p.^a o órgão”, “D. com mandar dourar o órgão”, além dos diversos pagamentos ao mestre organeiro.

⁷⁴ AISV, *Livro de Inventário (1789)*, fls. 31 e 31v.

Espanha e Portugal tiveram em comum o facto dos mecenas artísticos e culturais do Barroco terem sido quase que exclusivamente a Igreja e a Coroa. Destas partiram as mais significativas encomendas e resultaram as mais prodigiosas obras.

A cor era fundamental nas caixas dos órgãos. No período até ao século XVI, encontrávamos caixas góticas, envernizadas ou enceradas à cor natural da madeira ou escurecida. Com o Renascimento, como nos retábulos, os órgãos cobrem-se de dourado, dotando as caixas de grande valor decorativo. Contudo nada se compara ao Barroco, quando esta alcança o seu máximo esplendor, com o dourado e a policromia, com cores alegres e vivas, que se fundem com a iconografia e com as inúmeras figuras, formas e estruturas que preenchem as fachadas dos órgãos. É um casamento perfeito entre a arte da talha, da escultura, da pintura e do douramento (Correa, 1983: 246).

A distribuição dos tubos, com diferentes dimensões e espessura, na fachada, e com as trombetas que irrompem horizontalmente das caixas, desenhando curvas e leques, completa-se o efeito cénico. As diferentes dimensões criam efeitos de luz e sombra, dando profundidade ao conjunto.

As caixas barrocas são uma “metáfora da polifonia da música” que se tocava nos próprios instrumentos (Correa, 1983: 247).

Mesmo as caixas mais tardias, da passagem para o século XIX, com linhas neoclássicas, como o órgão do Bom Jesus do Monte (Apêndice 2, BR.052), e a curiosa caixa do órgão da matriz de Barcelos, em talha negra, marcam significativamente a presença no espaço em que se inserem.

A segunda metade do século XVIII trás uma tendência mais discreta. As caixas, a partir desta altura, passam a ter por base o branco, com cores suaves em pastel, imitam-se os mármore e o jaspe, utilizando-se com moderação o dourado, em molduras e elementos decorativos pontuais. Não é menos raro encontrar imitações das texturas das madeiras tropicais, como o pau santo (exemplo do órgão da igreja de São Marcos). Estas mudanças não são mais que o acompanhar das tendências da época (Correa, 1983: 247).

As caixas estavam ainda decoradas com motivos pitorescos de origem medieval, que davam aos órgãos algo mais de mágico e de extraordinário. Em alguns órgãos pintam-



Imagem 37 – Carranca, com movimento da boca. santuário da Senhora da Abadia (Amares). Foto do autor.

se caras nas bocas dos tubos, como em São Bento da Vitória (Porto) ou em Arcos (Navarra, Espanha). Noutros surgem carrancas, sátiros⁷⁵ e atlantes⁷⁶, figuras demoníacas, com rosto de homem e corpo de animal. Algumas destas figuras possuíam movimento, através de simples, mas engenhosos, sistemas mecânicos (catedral de Braga, mosteiro de São Martinho de Tibães, São Gonçalo de Amarante, Santo Tirso, Senhora da Abadia) (Correa, 1983: 247).

3.2 O “rosto” dos órgãos em Portugal

Tal como acontece por toda a Europa, o órgão em Portugal não surge como um elemento autónomo e isolado de todo o contexto arquitetónico e artístico do templo, é antes um elemento integrado e que, muitas vezes, se destaca ativamente, por ser instrumento musical e, não podemos esquecer da importância que lhe será destinada na Reforma católica pós-tridentina.

A localização do órgão esteve desde sempre sujeita a critérios litúrgicos e práticos, e só depois aos estéticos e acústicos. Assim, a colocação do órgão na igreja foi variando, desde as paredes sul ou norte, na Idade Média, para o capela-mor, transepto ou para junto do coro-alto, mas sempre relacionado com a função a que era destinado. As tradições ligadas ao canto das Horas Canónicas fixaram mormente os órgãos junto aos cadeirais do coro, no alto, junto à porta de entrada (coro-alto) ou, como no caso de Espanha, numa estrutura erigida no meio da nave central. A maior ou menor visibilidade decorrente da colocação dos órgãos irá influenciar o cuidado com que a caixa será projetada e ao seu embelezamento (Dodorer, 1996: 104). Neste pensamento, à luz do barroco, juntando a conceção técnica do instrumento e a estética teremos resultados espantosos, sobretudo no norte do país com a utilização da talha revestida a ouro.

A procura dos contrastes e das linhas curvas que tão fortemente marcam o ideal barroco vão ter nos órgãos um campo de expansão surpreendente. Os tubos das fachadas dispostos simetricamente, organizados em torres triangulares e semicirculares e nichos irão trazer para as fachadas um efeito de tridimensionalidade, com partes ora recuadas ora avançadas, nichos e torres sobrepostas preenchidos por tubos darão a sensação de

⁷⁵ Na mitologia corresponde a um semideus dos pagãos, com pés de bode, que tinha por hábito escarnecer de toda a gente (www.infopédia.pt).

⁷⁶ Gigante condenado por Zeus a carregar eternamente a abóbada celeste sobre os ombros (www.infopédia.pt).

movimento e profundidade. Entre esta atmosfera de aparente movimento, parecem ganhar vida as várias figuras de estatuária que ajudam à decoração. Também elas, envolvidas no barroco, verão as suas vestes sacudidas esteticamente por um vento artístico.

Os registos de palheta dispostos na fachada, na posição horizontal, em leque ou em mitra, vão acompanhar e demarcar a simetria e os avanços e recuos das linhas de força das fachadas. O posicionamento preferencial do órgão português junto ao coro alto será uma vantagem da qual os organeiros portugueses saberão tirar partido, criando efeitos de perspectiva⁷⁷ que se prolongam para cúpulas pintadas, como é o caso na Sé de Braga. Neste ponto o órgão ibérico português apresentará fachadas distintas dos contemporâneos em Castela, Catalunha e Andaluzia (Doderer, 1996: 105).

O afastamento da conceção estática nas caixas dos órgãos a partir da segunda metade de setecentos, terá sido resultado de influências que a organaria portuguesa tomou do contacto com organeiros de outros países, sobretudo da Holanda e do Norte da Alemanha, como Miguel de Hensbergh, Teodósio Hemberg ou João Hulenkampf, com tradições artísticas diferentes e onde o barroco chegará antes (Doderer, 1996: 106).

Expoente máximo desta conceção estética barroca é o conjunto dos dois órgãos da Sé de Braga onde, ainda na primeira metade do XVIII, se conceberam dois instrumentos com caixas de uma cenografia espantosa e, de onde cremos, ter partido toda uma “inspiração” para o desenvolvimento da arte organística na região de Braga e mesmo em Portugal.

Neste contexto a influência terá entrado em Portugal vinda da Galiza, com Frei Simón Fontanes, mesmo porque encontramos similitudes nos órgãos de Mondoñedo, Santiago e Pontevedra, não podendo falar de Ourense pois os instrumentos que o frade galego construiu, antes de se dirigir para Braga, desapareceram totalmente. Vamos também encontrar traços de proximidade nos órgãos da catedral de Tui, onde trabalhou o organeiro Felipe Félix Feijoo entre 1721 e 1724, seguindo depois para Ourense e Braga, ajudando Simón Fontanes nas suas obras nestas catedrais. A influência da organaria galega mantém-se com os trabalhos de Francisco António Solha e Miguel de Mosqueira, ambos trazidos para Braga na equipa e Simón Fontanes.

Marco Brescia, na investigação realizada sobre a escola de organaria de frei Joseph de Echevarría, conclui precisamente esta influencia que, a partir da obra de Manuel de la

⁷⁷ O efeito de perspectiva nos tetos será introduzido em Portugal pela primeira vez em 1710, no Mosteiro de São Vicente de Fora (Lisboa), por Vincenzo Baccarelli.

Viña, com a construção dos dois grandes órgãos da catedral Jacobina (1704-1712), se dá a influência do órgão de matriz castelhana na Galiza e, desde esta região, ao Minho e ao Norte de Portugal. Nestes instrumentos é clara a afirmação de um paradigma de simetria visual e sonora que vem a inspirar a construção de vários instrumentos nas catedrais de ambas as margens do rio Minho (Brescia, 2013: 2).

Em suma, os instrumentos que irão manifestar claramente esta influência possuem os traços comuns do uso da talha dourada, a combinação das torres de nichos de tubos com variadas formas e a forma de distribuição das palhetas nas fachadas (Doderer, 1996: 109).

Com a aproximação ao século XIX, a talha dourada irá perder muita da sua exuberância, não só pela chegada do gosto neoclássico, mas também com os momentos menos favoráveis para a economia, para a Igreja e para a cultura.

4. Batalhas e meios-registos: formas musicais para o órgão ibérico

Até meados do século XVII não se conhecem peças portuguesas para *meio-registo*, pelo que a implementação desta técnica de dividir os registos do órgão em “mão esquerda” e “mão direita” terá surgido apenas depois e, até essa data, não teriam existido mecanismos divisores (Branco, 2005: 160).

Durante a Idade Média tinha-se desenvolvido um gosto particular pelos instrumentos de sopro, sejam de metal ou madeira, mesmo no interior das catedrais em pequenos agrupamentos de músicos, como os “*ministriles*”, onde era possível encontrar uma variedade de instrumentos como trombetas, cornetos, charamelas, sacabuxas ou flautas, além das precursões (Branco, 2005: 166). Alguns desses instrumentos teriam papel solístico com acompanhamento do órgão ou de outros instrumentos, mas que foi caindo em desuso com as críticas na Igreja ao uso de instrumentos que também atuavam em contextos profanos. Com isso o órgão ganha protagonismo e será chamado a “substituir” esses instrumentos, desenvolvendo registos solistas inspirados nesses. Isso aconteceu, a título de exemplo, com o instrumento de sopro, em madeira, *baixãozinho*, que o vamos encontrar entre os registos típicos da composição do órgão ibérico.

A implementação no órgão ibérico dos *meios-registos* deu origem a um género de composição com o mesmo nome, que consiste em tirar partido da fratura tímbrica entre o dó e o dó# centrais do teclado. A origem e presença em Portugal deste tipo de composição não

é exata, mas sabe-se que por volta de 1560, em Santa Cruz de Coimbra, existe um fragmento de um “*Tento de meyo registo, outavo tom natural*”, de Gabriel da Anunciação (+1603), antes de uma outra referência em Saragoça, de 1567 (Branco, 2005: 61).

Esta invenção hispano-portuguesa veio possibilitar que um só instrumentista, o organista, resolvesse a questão da dispensabilidade de outros instrumentistas. Os *registos inteiros* não ofereciam a possibilidade de diferenciação que agora estavam disponíveis com os *meios registos*. Com estes era possível tocar o *solo* na metade direita do teclado com um efeito tímbrico diferente do acompanhamento que se executa em simultâneo na parte mais grave. Note-se que o *solo* podia ser feito também na parte esquerda ou mesmo transitar entre as partes durante a mesma peça. Os registos dos órgãos ibéricos irão permitir isso com a existência de registos solísticos para ambas as partes, cuja utilização é sugerida por peças como o “*Tiento de medio registro de tiple*”, de Correa de Araújo ou “*Obra de 1er tono de registro de mano yzquierda*”, de Pedro de San Lorenzo. A brilhante evolução do *meio registo* nos órgãos ibéricos ao longo do século XVII e ainda no XVIII não só favoreceu o acompanhamento harmónico como o virtuosismo, a ornamentação e o contraste, por vezes espetaculares (Branco, 2005: 162).

Mas o sensacionalismo musical tem o seu auge ibérico no género que atende pelo nome de *Batalha*. A imagem musical de confronto não era nova e não teve por cá a sua origem. Em 1487, Heinrich Isaac compunha “*Alla battaglia*”. Mais conhecido que o anterior, Janequin (1485-1558), terá as suas obras reproduzidas em vários países e mesmo em Portugal, como foi exemplo de “*La bataille de Marignan*” que surgirá decalcada na célebre *Batalha de 6.º tom*⁷⁸, de Pedro de Araújo. Em Espanha compõem-se as *ensaladas*, onde o tema da luta e da guerra inspiram a composição. Certo é que em torno da fantasia da luta do Bem contra o Mal, a forma da *Batalha* será célebre e irá aparecer também no interior dos templos religiosos e, com as possibilidades dos órgãos ibéricos em utilizar baterias de registos de palheta, assumirá uma teatralidade única que causaria espanto e emoção nos ouvintes. Certamente pela adesão que tinham, estas peças acabaram por apenas desaparecer naturalmente, apesar da oposição do Concílio de Trento em relação a práticas musicais que causassem alarido dentro dos templos. Também Correia Braga e Diogo da Conceição, compositores portugueses, irão compor *Batalhas*, onde as acentuações rítmicas ganham especial projecção com a utilização dos recursos sonoros dos órgãos ibéricos (Branco, 2005:163).

⁷⁸ Sugere-se a audição desta obra musical em: www.youtube.com/watch?v=DurPFDn-ZXE (acedido a 15/10/2017).

5. O órgão ibérico como expressão do barroco

No dicionário de António Moraes da Silva (1789), o barroco é considerado um “género de arte irregular e extravagante” (Moraes, 1789 cit. Pereira, 1989: 69).

Este estilo artístico surge entre os finais do século XVI e o século XVIII, numa clara oposição ao simplismo maneirista. Proponha-se seduzir os sentidos, maravilhar e comover. Com ele confluem distintas áreas artísticas no mesmo espaço arquitetónico, unidas num cenário sedutor e esplendoroso, num constante jogo entre luz e sombra, bem e mal, claro e escuro, num mundo dicotómico pelo qual a Igreja procurará transmitir os dogmas tridentinos aos crentes e não crentes (Pereira, 1989: 70).

Apesar do barroco se afirmar nas várias disciplinas artísticas, desde a escultura à pintura, passando pela literatura e pela arquitetura, em Portugal será a arte de trabalhar a madeira, a talha, uma das expressões mais significativas.

À luz da Fé e da Reforma Católica, a talha será uma linguagem de estímulo do crente, que procura atraí-lo e conduzi-lo nos preceitos e na aceitação das normas prescritas pela Igreja. Será nesse intuito que o período barroco privilegiará o espetáculo visual, fazendo confluir as diferentes disciplinas artísticas para incutir nos fiéis os valores e crenças que, neste caso, a Igreja pretendia transmitir (Tedim, 2012: 181).

No Portugal de século XVIII, época do maior esplendor no barroco, com D. João V, a vida do homem era marcadamente ligada à igreja, onde celebrava os momentos mais importantes da sua vida (nascimento, casamento e morte), espaço que será um verdadeiro palco da arte sacra, com emotivos rituais litúrgicos, envolvidos por elementos paradigmáticos na talha, nos retábulos, sanefas e órgãos, ricamente esculpidos e dourados, serão elementos de atração poderosos (Pereira, 1989: 466). As construções retabulares serão autênticos livros abertos da vida de Cristo e dos santos, numa sociedade iletrada, para a qual a imagem era o veículo mais direto para compreenderem os dogmas religiosos. Na construção deste cenário encontravam-se muitas das vezes a doutrina religiosa e as crenças populares.

Ao imaginarmos um templo e uma celebração episcopal no século de setecentos, facilmente visualizamos o pregador, destro na oratória, o contraste luz e escuridão com a velas, o cheiro do incenso, os vultos das imagens dos santos, as curvas e o reflexo dourado da talha e, a música do órgão. De facto, a música foi também das áreas artísticas a beber da estética barroca. Mas nada causará tanto impacto como as caixas dos órgãos que foram

construídas no período pós-joanino, com fachadas de enorme aparato e múltiplos elementos escultóricos (Pereira, 1989: 177).

A linguagem plástica das fachadas dos grandes órgãos ibéricos em Portugal é caracterizada por um jogo mais acentuado de linhas curvas e com planos destacados, criando contrastes de luz e sombra, profundidade e aparente movimento, oposto ao que encontramos em muitos instrumentos da mesma época em Espanha, com fachadas pouco volumétricas, de uma arquitetura em modelo “chão”, liso, enraizada no gosto maneirista (Ferreira-Alves, 2005: 136).



Imagem 38 – fachada do órgão de Torre de Juan Abad (Espanha), com os tubos de fachada dispostos com as bocas ao mesmo nível, num plano simples, sem douramento dos lábios dos tubos. Retirada de: <http://www.torredejuanabad.es/organo-historico> (acedido a 10/10/2017).

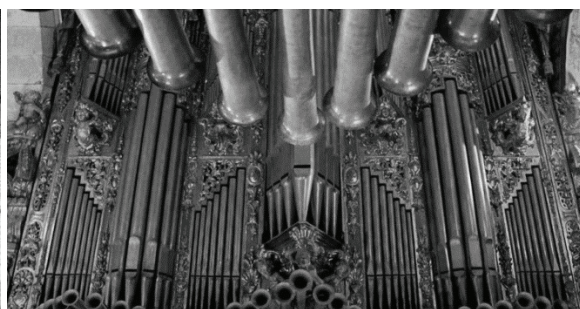


Imagem 39 – órgãos da catedral de Braga (1737-39), com torres de tubos em meio-círculo e triangulares, na fachada, nichos e a disposição das palhetas horizontais em leques. Foto do autor.

Na segunda metade do século XVIII, o *rocaille*, assumido em Portugal como rococó, influenciará a produção artística, com um claro exagero decorativo e ornamental, como vamos encontrar os órgãos das igrejas de São Vicente (Apêndice 2, BR.041), Terceiros (*Ibidem*, BR.036), Congregados (*Ibidem*, BR.039) ou Tibães (*Ibidem*, BR.016) que, à semelhança dos retábulos, terão o ouro como marca da hegemonia barroca. O barroco em Braga acompanha, de resto, as sensibilidades artísticas do restante território português, embora algumas particularidades o diferenciem, sobretudo nas obras religiosas, com uma decoração exuberante (Ferreira-Alves, 2005: 135-137).

Ao nível decorativo este estilo, resultante do espírito tridentino, apostará nas formas curvas e na definição de diferentes planos, contrastando os pontos iluminados com os mais sombrios, os elementos destacados com os mais recolhidos, a presença de cartelas e festões, volutas, colunas espiradas, o “abuso” dos elementos helicoidais e das formas túrgidas. Os órgãos absorverão todas estas características nas suas caixas e os tubos acompanharão as

linhas ondulantes desenhadas pela fachada ricas em exuberantes ornatos e a tendência para a utilização de volutas, quartelas e figuras de pequenos anjos (*putti*). Dentro dos templos, o esquema decorativo atingirá a sua suma magnificência na trilogia do azulejo, pintura e talha (Ferreira-Alves, 2005: 143). Veja-se o exemplo da igreja de São Vicente, em que o órgão (Apêndice 2, BR.041) surge envolvido por um conjunto de talha que forma a balaustrada do coro, e na qual a caixa do instrumento se enquadra, e os azulejos que revestem as paredes, em tons de azul e branco, salientando as decorações douradas da talha. Um verdadeiro ouro sobre azul, que encontramos também na igreja de São Vítor.

A produção barroca de Braga e da sua região permitirá destacar três importantes vultos associados a esta estética: Manuel Fernandes da Silva (1671-1751), André Soares (1720-1769) e Carlos Amarante (1748-1815) (Ferreira-Alves, 2005: 140).

Os ensaios do classicismo em Braga devem-se a Carlos Amarante que, na transição entre o século XVIII e o século XIX, assinou as obras de referência do Bom Jesus do Monte e da fachada da igreja do convento do Pópulo (Ferreira-Alves, 2005: 151). Nos órgãos, a entrada nos anos de oitocentos, trouxe uma conceção mais simples das fachadas que Manuel de Sá Couto usará em muitos dos seus instrumentos. Veja-se o exemplo do órgão da igreja de São Vítor (*Ibidem*, BR.045), de 1815.

Não podemos esquecer que a arte efêmera, presente nas celebrações e solenidades católicas, que eram vividas em Braga com grande devoção, foi também uma importante manifestação do barroco. Eram momentos importantes para a Igreja transmitir valores aos crentes e para as confrarias e irmandades das várias igrejas da cidade demonstrarem, pela festa, poder e prestígio, motivo pelo qual eram cuidadosamente preparados (Araújo, 1999: 501-502). Esta preocupação estava patente na contratação de músicos, cantores, organistas e foleiros, e até o aluguer de um órgão, quando a o templo não possuía um. Assim sucedeu, a título de exemplo, com a confraria do Santíssimo Sacramento, da igreja de São João de Souto (Braga), que em 1799, despendeu “*com o aluguer do Órgão e com quem o tocou, 2400 réis*”⁷⁹, uma despesa que se manterá até finais do século XIX, registada nos documentos do tesoureiro desta confraria, presentes no Arquivo da igreja de São João de Souto.

⁷⁹ ASJS, Confraria do Santíssimo Sacramento, *Documentos avulsos e vilhetas 1750 a 1901* (caixa), doc. 6.

IV PARTE – A arte organística em Portugal

1. As origens da arte organística em território nacional

Na Europa medieval, progressivamente liberta das guerras e invasões começa-se a organizar a Igreja com o propósito de expandir a fé cristã e organizar o território.

Braga, após a reconquista, terá sido a primeira cidade onde foi restituída a liberdade cristã (Alegria, 2000: J-P, 293), tendo sido a diocese refundada pelo bispo D. Pedro (1070-1091), ao qual sucede São Geraldo, instruído no seio do mosteiro de Moissac, da ordem de Cluny. Na diocese sabe-se da existência de uma escola capitular, documentada em 1173, ao tempo do arcebispo D. João Peculiar, antes da obrigatoriedade imposta pelo III Concílio de Latrão (Gomes, 2000: I, 406). Em 1326, a entrada solene do prelado D. Gonçalo Pereira é acompanhada por música, cheia de pompa, com a presença de mestre Afonso, “*músico dos órgãos*”, como refere Ferreira (1828), nos *fastos episcopais da Igreja Primacial de Braga*.

Em Coimbra, importante centro religioso e cultural, em 1337, há referência a Estêvão Domingues, *mestre dos órgãos*, no *Livro das Kalendas da Sé*. Em Lisboa, na Igreja de São Nicolau, em 1374, mestre Garcia, era *mestre dos órgãos* (Valença, 1990: 48). Mais a sul, na Sé de Évora, em 1474, surge a referência a *Cristiano, tangedor de órgãos* (Alegria, 1897 cit. Valença, 1990: 50).

De um modo geral, a organização do culto, e do canto associado a este, precedeu o acompanhamento instrumental e o aparecimento do órgão nas igrejas, começando pelos centros religiosos mais importantes de Braga, Porto, Coimbra, Lisboa e Évora onde, não deixa de ser curioso, os primeiros prelados chegaram de diversos pontos da Europa e, por certo, acompanhados pelos modelos praticados nos países de origem (Valença, 1990:47).

A 11 de setembro de 1477, no Sínodo arquidiocesano reunido no Porto, D. Luís Pires apresenta algumas regras para a disciplina coral, entre as quais ordena que o hino do Glória, bem como o Credo da missa, não sejam tocados pelo órgão, mas cantados. Esta constatação demonstra uma prática e o uso do órgão anterior a esta época (Valença, 1990: 43).

“taaes dous cantos nom sejam postos em orgoons, mas que os clérigos e os religiosos os cantem per suas próprias bocas do principio ataa fim sub pena de cem reaes pera obra da nossa see, em que apenamos o tangedor”
(Valença, 1990: 43).

Também nos mosteiros e colegiadas, com destaque para Tibães (Braga) e para Nossa Senhora da Oliveira (Guimarães), existia atividade musical. Ressalve-se, todavia, a interpretação feita inúmeras vezes perante a expressão “*organum*”, como instrumento musical, quando esta era também associada a um género de polifonia, como num documento do ano 959, em que Muma Dona lega ao mosteiro de Guimarães “*viginti libros ecclesiasticos, antiphonarios três, organum*” (Valença, 1990: 61).

A proliferação de conventos e mosteiros ajudou a difundir os modelos das casas-mãe, que se observou nas formas de arquitetura e nas regras. A Congregação de São Bento teve uma importância inigualável na organização do território europeu e nacional⁸⁰. Nos vários mosteiros beneditinos no Norte do país a importância colocada nos ritos litúrgicos favoreceu a arte organística e, Tibães, Rendufe e Santo Tirso foram disso exemplo (Valença, 1990: 59). O próprio patriarca São Bento dedicará atenção especial à prática litúrgica, com a organização do Ofício Divino e das diversas celebrações, que inclui na Regra dos monges, a par da importância dada à música, fomentando o esplendor litúrgico e a criação artística. A música encontrava-se presente no quotidiano das Casas beneditinas e era particularmente exigente, em qualidade, nas festas religiosas (Dias, 2003: 295-299).

No enquadramento regional a Norte do Douro, a Ordem de São Bento, que beneficiou de uma aceitação alargada e proximidade com a população rural, como nenhuma outra Ordem obteve, soube tirar partido da arte barroca de matriz popular como forma de comunicação, como é sublinhado por Carvalho da Costa na obra *Corografia Portuguesa*, de 1868 (Oliveira, 1991: 161).

No Capítulo Geral da Congregação Beneditina, de 1575, permitiu-se a prática do “*canto de órgão*”, expressão que à época estava relacionada com a prática polifónica, mas que revela a preocupação com o aprimorar das celebrações e o respeito pelas normas de sacralidade a guardar nos templos: “*por agora se permite o canto de órgão no coro, com quanto aja muita quietação*” (Lessa, 1998: 41). Mesmo a intervenção do órgão estará regulada no Cerimonial Beneditino (1647) onde, no capítulo dedicado ao ofício de organista é recomendado que as obras executadas no órgão deviriam afastar-se dos “*cantos e musicas prophanas*” (Lessa, 1998: 57).

⁸⁰ Alguns números podem ajudar-nos a compreender a dimensão do fenómeno beneditino na Europa: “*até o século XIV a Ordem de São Bento já tinha dado a Igreja 24 papas, 200 cardeais, 7.000 arcebispos, 15.000 bispos e 1.500 santos canonizados e 37.000 mosteiros. Havia inscrito na Ordem 20 imperadores, 10 imperatrizes, 47 reis e 50 rainhas. São Gregório Magno (540-604), foi o primeiro Papa beneditino, narrou a vida de São Bento, e marcou a história da música religiosa com a organização do canto litúrgico, que ficará conhecido por canto gregoriano*” (Aquino, 2017).

No primeiro Capítulo Geral, realizado em Tibães no ano de 1570, apresentaram-se algumas orientações relativas à prática musical:

*“A terça sempre se dirá cantada, e nas festas de quatro capas também a sexta, e a nona se dirão intoadas. As vésperas havendo seis monges sempre se dirão cantadas havendo órgão”*⁸¹ (Lessa, 1998: 39).

A Regra de São Bento surge mencionada pela primeira vez em Portugal, na arquidiocese de Braga, em 1087, no mosteiro de São Romão do Neiva (atualmente diocese de Viana do Castelo), sendo que a aplicação de uma regra comum foi importante na uniformização da liturgia e no maior cuidado tido com a prática musical na mesma (Vilar, 2000: I, 210).

O cuidado com o esplendor das celebrações em Tibães ombreava com o que se realizava na catedral, especialmente nas festas maiores, em que se convidavam músicos e onde a separação entre o divino e o profano era menos rigorosa. A comprovar está a contratação de gaitas de foles, tambores, vacas, clarins e charamelas (Lessa, 1998: 105).

A par das restantes regiões europeias, nos inícios da Idade Moderna, em Portugal, surgem documentados alguns organistas, essencialmente na corte, alguns dos quais mestres dos infantes, como Tristão da Silva, relativamente a D. Afonso V (1432-1481), e João Álvares, *tangedor de órgão*, contratado por D. Fernando (1345-1383). Há também referência a Manuel Pires “Rombo”, “*mestre dos órgãos*”, em 1453, não sendo claro se este título se referia ao cargo de organista ou de organeiro. D. Manuel (1469-1521) teve a seu serviço um “*tangedor de órgão*” chamado Arriaga, que chega a ser louvado em verso por Garcia de Resende e, mesmo Damião de Góis, refere a qualidade de cantores e tangedores do Venturoso (Valença, 1990:74). O mesmo rei leva o órgão até outros continentes, sendo enviados ao imperador da Etiópia “*dois instrumentos de órgãos de grandura da nossa capela, com seus foles e dois tangedores para eles*” e, em 1519, mandou “*os órgãos de caixão que estavam na Capela Real para serem levados para a igreja de Malaca*” (Viterbo, 1911 cit. Valença, 1990: 74).

D. João III, em 1540, aumentou o número de músicos da Capela Real que dispunha de 52 cantores, 8 instrumentistas, entre os quais um tangedor de órgão (“mestre João”), que atuavam nas várias festas litúrgicas ao longo do ano (*Ibidem*, 76).

⁸¹ Arquivo do Mosteiro de Singeverga (doravante AMS), *Livro dos Capítulos Gerais*, fl. 3v.

Ao tempo da regência de D. Catarina, viúva de D. João III, era organista em Lisboa um espanhol, António de Madrid. Com o Cardeal Dom Henrique e com Filipe I prestava serviço de tangedor Diogo Luís. De incontornável referência surge o nome de António Carreira que deixou um conjunto de composições que traduzem o que era a música para órgão no século XVI. Também ele chegou a tangedor dos órgãos e mestre da Capela Real, somando a fama de uma notória habilidade e domínio do contraponto e do estilo fugado. Segundo Santiago Kastner (1980), citado por Valença (1990: 80-85), Carreira teve um papel relevante na música para tecla nacional, com obras da melhor qualidade que se escreveram no seu tempo, que se podem colocar a par das composições de outros grandes compositores europeus, como Frei Juan Bermudo.

Merecedora também de especial consideração a obra do Pe. Manuel Rodrigues Coelho (c. 1555 – c.1635), “*capellão de serviço de Sua Magestade, e tangedor de Teclas de sua Real Capella de Lisboa*”, como se pode ler na capa da sua mais conceituada obra “*Flores de Música*”. Rodrigues Coelho crê-se natural de Elvas, onde terá recebido as primeiras lições de música, não sendo de descartar a possibilidade de ter contactado com Juan Trejo (†1572), organista da catedral de Badajoz, a que Coelho sucedeu entre 1573 e 1577. Em 1602, encontrava-se já como organista na Capela da Sé de Lisboa e, em 1604, após rigoroso exame, é nomeado pelo rei Filipe II, de Portugal, para a Capela Real como “*tangedor de tecla*”, aí permanecendo em funções até 1633. A ligação com a corte espanhola terá por certo favorecido o contacto com a produção musical vizinha e com António de Cabezón (Valença, 1990: 90-93).

Facto interessante é que enquanto Rodrigues Coelho publica, em 1620, “*Flores da Música*”, em Espanha, Correa de Arauxo publica “*Facultad Organica*” (1626), na Itália, Fescobaldi publica “*Fiori musicali*” (1635), na Alemanha, Samuel Scheidt “*Tabulatura nova*” (1624) e na França “*Les hymnes de l’Église pour toucher sur l’orgue*” (1623) (*Ibidem*, 190). Uma simultaneidade que dá a entender que a arte organística não estaria muito distante, nas várias regiões europeias.

O interesse nacional pelas obras musicais nesta época é claro. Na livraria de D. João IV (1604-1656) figuravam obras dos melhores compositores europeus, das escolas romanas, venezianas, do Norte e Sul da Alemanha, da França e da Espanhola. Entre elas aparecem também obras de órgão (*Ibidem*, 96). Contudo, as peças musicais que chegaram até aos dias de hoje serão apenas uma pequena parte do que se executava, tanto na corte como, e principalmente, nas catedrais, mosteiros e igrejas por todo o país.

Na Península Ibérica, surge, entre o século XVI e inícios do XVII, um notável grupo de compositores para tecla, como é exemplo: Juan Bermudo (c. 1510 - c. 1565), Tomás de Santa Maria (c. 1510-1570), António de Cabezón (1510-1566), António Carreira (c. 1520 – c. 1587), Heliodoro de Paiva († 1552), Francisco Peraza (1564-1598), Aguilera de Heredia (c. 1570 – c. 1618), Rodrigues Coelho (c. 1555 – c. 1635), Alonso Mudarra⁸² (c. 1510 – c. 1580) e Francisco Correa de Arauxo (1584 – 1654), que são testemunha não só da presença de instrumentos, como do seu uso e da necessidade de compor para estes.

Em Braga, a presença de órgãos e de organistas durante o período do Renascimento surge pouco documentada, o que não significa que não tenha existido de forma significativa, mesmo porque da descrição da “*Geografia de Entre Douro e Minho*” (1549), obra citada por Serrão (1979), no III volume da sua História de Portugal, o Minho era região “*abastada de todo o género de coisas que se possa achar*”.

No Sínodo de 1477, presidido pelo bispo D. Luís Pires, o parágrafo IV refere-se “*De como ham de tanger aas Oras e rezar no coro*”, o que poderá admitir a existência, à data, na Sé bracarense, de um órgão e respetivo organista (Valença, 1990: 112).

Próximo, na colegiada de Nossa Senhora da Oliveira, em Guimarães, conhece-se a existência de organista em 1455 e, a 1465, há o relato que os moços do coro “*por tangerem os folles quando tangem os horgoons*” tinham direito a uma “*ração suplementar*” mas que o prioste⁸³ João Dias deixara de atribuir, o que ocasionou que os moços se recusassem a acionar os foles do órgão (Valença, 1990: 133). Por certo teremos neste episódio o exemplo do primeiro movimento grevista na música em Portugal.

Como se pode concluir, pela análise das obras dos autores consultados, os primeiros passos concretos da organaria no Norte de Portugal, e no resto do território, terão sido dados no século XIV, pela existência da figura do “*mestre dos órgãos*” que nos deixa ainda dúvidas se é referente ao construtor ou ao tangedor, ou ainda a ambas as tarefas. Neste período, o termo “organista” estava até mais vezes relacionado com aquele que construía os órgãos, deixando-se a execução musical para o “tangedor”. Certo é que Portugal em nada fica atrás do que, em organologia, se passava no resto da Europa (*Ibidem*, 152).

Dos instrumentos que existiram no século XIV, nenhum chegou até nós e, mesmo os do século XV e XVI foram destruídos, aproveitados para se construírem outros ou simplesmente foram alvo de abandono e vandalismo, como sucedeu no mosteiro de São João

⁸² Sobretudo conhecido pelas composições para *vihuela*.

⁸³ Responsável pelas rendas eclesiásticas.

de Tarouca ou na capela de Santa Teresa (Braga), onde os tubos interiores do órgão (Apêndice 2, BR.044) desapareceram, e nas igrejas do Pópulo e dos Terceiros, também na cidade de Braga, de onde foram roubados alguns tubos, facto constatado *in loco*. O instrumento mais antigo que, segundo os musicólogos se terá conservado quase que inalterado até hoje encontra-se na catedral de Salamanca, tratando-se de um pequeno positivo com apenas três oitavas, ao que tudo indica de 1380 (Valença, 1990: 152).

No que respeita em concreto aos construtores (organeiros, na terminologia atual), Manuel Pires “*Rombo*”, que cuidava dos órgãos da Capela Real de D. Afonso V, é a indicação mais antiga de possuímos, pelo contrato de 1453.

Em 1523, em resposta a um pedido feito pelos monges de Santa Cruz de Coimbra, para que substituam os órgãos daquele mosteiro, o monarca D. João III, enviou estanho e recomendou os serviços de mestre João “*mui bom official*” (Garcia, 1923 cit. Valença, 1990: 154), supõe-se pelo contexto que fosse ele entendedor de organaria.

Na igreja do convento de Cristo, em Tomar, a 1534, trabalhava em reparações no órgão António Rombo, colocando 75 canos novos e fazendo novos foles.

Dos inícios do século XVI surge o nome de Heitor Lobo, natural de Vila Real que, em 1535 em notas do tabelião João Veloso, do Porto, se comprometeu a fazer um órgão para o coro-alto da Sé do Porto por 150\$000 réis⁸⁴. D. Frei Baltasar Limpo, bispo do Porto entre 1537 e 1550 e, a seguir nomeado para Braga, mandou gravar na caixa desse órgão a inscrição “*Laudent nomen ejus in choro, in tympano et psalterio psallant ei (...) anno Dni MDXXXIX*” (Valença, 1990: 156).

Do mesmo Heitor Lobo, encontra-se referência em Coimbra numa ata do mosteiro de Santa Cruz, em 1541, em que o mesmo é chamado a reparar o órgão deste mosteiro “*pela muita experiência que já tinha de muitas obras que tinha feitas*” (Brandão, 1946 cit. Valença, 1990: 156).

Sousa Viterbo (1932), cit. Valença (1990: 161), também atribui a Heitor Lobo um órgão para a colegiada de Guimarães, em 1562.

O padre Francisco de Santa Maria, na Crónica dos Lóios, de 1697, citada por Valença (1990: 161), escreveu sobre outro órgão atribuído a mestre Lobo, no mosteiro de Vilar de Frades, em Barcelos:

⁸⁴ Arquivo Distrital do Porto (ADP). *Mitra*, 228, fls. 227v-228 e 15v-16.

“É o órgão melhor da Espanha e contam os nossos velhos, que da igreja de Santiago da Galiza se mandou oferecer por ele quanto os padres pedissem. Foi obrado por certo homem insigne naquela arte chamado Mestre Lobo”.

Crónica dos Lóios (1667), citada por Valença (1990: 161).

Já anteriormente, padre Jorge de São Paulo, no Epílogo e compêndio sobre a Congregação de São João Evangelista (1658) diz: *“o celebrado orgao de Villar obra do M. Lobo, como por ser peço tam admirável, tam estimada na Provincia de Entre Douro e Minho pella sua melodia e seus sons e suaves registos”*⁸⁵ um *“singular órgão com charamelas”*, acrescenta Carvalho da Costa, na *Corografia Portuguesa*, no Tomo I (1707: 316).

Para a matriz de Vila do Conde, faz contrato Salvador Rebelo, em 1590, ao qual se exige *“serão assim da maneira que são os órgãos do mosteiro de Vilar de Frades, e da vantagem, exceto que terão menos dois registos de palheta”*⁸⁶. Em 1598, o mesmo faz escritura para a construção de um órgão para a Misericórdia do Porto e, em 1601, dá-se conta da sua presença em Coimbra a reparar os “Órgãos Grandes”. Este organeiro terá recebido a arte de Álvaro Cardoso, com quem teve um *“contrato e obrigação”* em 1573 e com o qual colabora na Sé de Viseu, em 1582. De Álvaro Cardoso poucas mais referências existem (Valença, 1990: 166).

Na catedral de Braga, ao tempo do arcebispo D. Diogo de Sousa (c. 1461-1532), entre as obras que se fizeram testemunha-se o *“pintar o assento dos órgãos, que já achou feito, e fazer outros órgãos novos com caixa rica”*, segundo os Fastos episcopais da Igreja Primacial de Braga, citados por Ferreira (1931: 488).

Contrariamente ao que se possa julgar, que a organaria em Portugal tenha surgido mais tardiamente, parece ter suporte que a mesma estaria já num grau de desenvolvimento e técnica assinaláveis no século XVI, e que a influência de Espanha terá existido, mas numa relação recíproca, assim como o contacto com a organaria italiana e neerlandesa tenham igualmente deixado alguma influência.

⁸⁵ ADB, Fundo Monástico-Conventual, *Epílogo e compendio da Origem da Congregação de Sam João Evangelista*, Ms. 924, fl. 358.

⁸⁶ Arquivo Distrital do Porto (doravante ADP). *Vila do Conde - 1.º cartório*, 1.ª série, N.º 16, fls. 83-86v.

2. O contexto do órgão em Portugal

No que respeita à produção musical erudita, mas sobretudo religiosa, Braga, a par de Évora e de Lisboa, constituíram os pólos e centros de irradicação para a cultura musical do país (Oliveira, 1991: 110), sendo também importantes centros para a construção dos instrumentos.

Por tradição ancestral, Braga possuía artífices que se dedicavam à construção de atabales, trombeteiros, gaiteiros, chameleiros, fabricantes de clarins e cujos instrumentos eram chamados a tocar nas festas religiosas de maior relevo (Oliveira, 1991: 111).

A estes juntavam-se os instrumentistas (tangedores), com tambores, tamboris, pandeiros, flautas, flautins, vacas (espécie de chocalhos), sacabuxas, pífanos e boazes⁸⁷, chamados a abrilhantar tanto as festas civis, nas ruas, como as religiosas (Oliveira, 1991: 111). Será contra esta prática que os clérigos tridentinos se irão opor, por não se distinguir muitas das vezes o sacro do profano, o que abrirá caminho à ascensão do órgão que, até então, não passava de um mero instrumento com funções de acompanhamento. Na sessão XX conciliar, em 1562, decretou-se que se proíba nas igrejas “*toda a música vocal ou instrumental que incluía algo de lascivo ou impuro*”, numa clara rejeição dos temas de índole profano (Cardoso, 2014: 193).

No vasto território da arquidiocese, os prelados, nas visitas pastorais tentarão incutir os princípios da sacralidade litúrgica nas várias comunidades, limitando as manifestações de índole mais profana e procurando um maior zelo na prática musical. D. Gaspar de Bragança, na *Visita* de 1761, ao mosteiro do Salvador, em Braga, decreta que todas as noviças deverão aprender canto e órgão e, acresce que (Lessa, 2014: 50):

“por quanto somos informados que nos Mosteiros de religiosas da nossa obediência se vão absolutamente introduzindo o uso de solfas de exquezita composição e armonia que são mais próprias do recreio dos theatros [...] não se cantem mais semelhantes solfas e que somente uzem do cantochão acompanhado com órgão sem outros instrumentos”.⁸⁸

Neste contexto surgem grandes órgãos e são criadas escolas de música, a que se junta um maior investimento e rigor na formação musical do clero. O resultado não tardou a fazer-se sentir, levando mesmo a que as instituições religiosas competissem entre si no aparato das

⁸⁷ Instrumento de sopra, também com a grafia “oboaz” (Silva: 1813: 285).

⁸⁸ ADB, *Visitas e Devassas*, n.º 30, citado por Lessa (2014: 50).

celebrações que, no contexto barroco, serão muitas das vezes aparatosos atos de ostentação e onde a música será componente indispensável, “*persistiram por largo tempo na memoria dos bracarenses essas grandiosas festividades presididas na Cathedral pelo Arcebispo D. Gaspar [de Bragança] e que excediam em brilho as esplendorosas Missas pontificais do D. Abade Geral de Tibães*” (Ferreira, 1938: III, 383). Durante a vigência deste prelado, descendente direto de D. João V, a cidade viveu um tempo de fausto e barroquismo, num paralelismo com o que se passava na Corte pois, mesmo “quando saia numa simples visita ao lausperene das igrejas da cidade, era acompanhado de grande estadão, em verdadeiro cortejo” (Feio, 1984: 34).

A ascendência nobilitária dos arcebispos de Braga era já uma tradição que perdurou até a extinção do *Senhorio de Braga* (1790). O século XVIII foi, contudo, o mais notável na ação dos senhores de Braga, para que muito contribuiu a escolha dos prelados da Casa de Bragança, que faziam questão dos seus Paços fossem adornados com a sumptuosidade dos palácios reais (Feio, 1984: 78-79).

D. Luís de Sousa, arcebispo entre 1677 e 1690, ao receber no Paço de Braga os seus parentes, príncipe do Senescal e os marqueses de Távora e Arronches, reformou as salas com novas tapeçarias, alcatifas, cortinas e móveis, tarefa a que se deu continuidade com os prelados seguintes, de tal modo que chegam a ser mencionados nos inventários, contadores, bufetes, armários, cadeiras e arcas em xarão, numerosas tapeçarias que contavam cenas épicas e mesmo pinturas de consagrados autores, como Rubens, Van Dyck e Caravaggio (*Ibidem*, 79-80). De resto o gosto pelas artes decorativas temo-lo ainda testemunhado no pequeno órgão portativo do Museu da Sé de Braga, que poderá ter pertencido ao antigo Paço, com funções paralitúrgicas, e que possui a caixa decorada com uma riquíssima *chinoiserie*⁸⁹, ostentando as armas episcopais de D. Luís de Sousa.

Com a chegada a Braga do arcebispo D. Frei Caetano Brandão, vindo da família franciscana, muito do valioso espólio artístico do Paço será vendido a favor das instituições de caridade que o prelado apoiava (*Ibidem*, 81).

⁸⁹ A *chinoiserie* vulgarizou-se em Portugal a partir do século XVII, graças ao contacto comercial com o oriente. O orientalismo teve como principal objeto o mobiliário, desde armários, papelarias, oratórios, molduras e mesmo órgãos. A técnica decorativa consistia em realizar um charão sobre um suporte previamente esmaltado a verde, vermelho ou preto, procurando assemelhar-se ao efeito das lacas orientais, cuja composição permanecia desconhecida. Os motivos dourados, por vezes contornados a negro para criar um efeito de profundidade, com inspiração asiática, dependiam da fantasia do artista, que reproduzia figuras ocidentais em quadros de contexto ocidental, onde dominavam as cenas campestres, com casas, animais e plantas, onde estavam presentes personagens com trajes de época (Pereira, 1989: 118).

A riqueza e ostentação dos paços reais e episcopais vamos encontra-la também, embora noutros moldes, nas chamadas Casas Grandes, pertencentes a um grupo restrito de nobres de título, donatários, detentores de cargos na corte e alguns prelados. Estas habitações serão caracterizadas pelos grandes espaços e pela forma como representaram a estética barroca na arquitetura civil. Entre os séculos XVI e XVIII, estes locais irão sofrer uma reorganização do espaço, com novas divisões e a especialização de espaços. Além da casa nobre, este tipo de propriedade apresentará outros espaços dos quais destacamos os locais de oração e culto, uma tradição que remontava à Idade Média, na forma de oratórios e, por vezes, capelas anexas. Nestas casas eram habituais os consumos culturais, com a aquisição de obras de arte, a constituição de bibliotecas e a prática musical, quer em banquetes, quer na execução por parte de alguns membros da família, chegando a existir um espaço destinado à música - o “salão de música”, à semelhança dos grandes palácios (Mattoso, 2011: 203-231).

Nas capelas, não é frequente encontrarmos órgãos. Aliás são reduzidos os exemplos que existem em Portugal, destacando-se na região Norte, a capela da Casa de Mateus (Vila Real) e a capela do Palácio da Brejoeira (Monção). Em Braga, apenas dois exemplos: na Casa de Lages (Pousada), um instrumento antigo (século XVIII), vindo de alguma igreja ou capela e instalado na capela da Casa (Apêndice 2, BR.021), e na Casa de Vale de Flores (Braga), mas com a especificidade de ser falso, apenas com a função de ornato (Apêndice 2, BR.043).

Falar da história do órgão em Portugal não se resume a sublinhar o papel de relevo que o órgão ganha com o pensamento tridentino e com a afirmação artística do Barroco, é falar também de influências e intercâmbios de ideias e técnicas que atravessaram a fronteira e da capacidade que os artesãos portugueses tiveram de as absorver que, com abertura de espírito e criatividade inventiva abriu caminho para a formação da variante portuguesa do órgão ibérico, cujo apogeu ocorre no último quartel do século XVIII e início do XIX (Doderer, 1998: 169). E, nem mesmo a situação geográfica em relação aos países do centro da Europa quis significar um afastamento cultural (Valença, 1995: 17), pese embora que as regiões com melhor acesso aos centros culturais europeus retiraram algum benefício desse intercâmbio e, neste aspeto, por razões comerciais, as regiões portuárias de Flandres, da Itália e a vizinha Espanha foram parceiros privilegiados para Portugal.

O processo evolutivo do órgão em Portugal teve o seu verdadeiro arranque em finais do século XV, ainda no reinado de D. Manuel I (1495-1521), continuando com os seus

sucessores, quando nos aparece documentada a atividade de organeiros lusos como Heitor Lobo, Damião Luís, Francisco Enes, António Rombo, Salvador e Lourenço Rebelo e Elias de Lemos, assim como alguns de origem espanhola e alemã (Doderer, 1998: 169). Menos documentado é o período filipino (1581 – 1640), no qual apenas há notícia da construção de um órgão para a Sé do Porto, em 1598, por Salvador Rebelo, e do trabalho de dois organeiros espanhóis, um em Coimbra na ampliação do órgão da Universidade (Manuel da Guerra) e outro (João Manuel de Córdova) na construção de um novo instrumento para a Sé do Funchal, nos anos trinta do mesmo século (*Ibidem*, 169).

No início do século XVII, o órgão português era de dimensões reduzidas, possuindo entre seis a dez registos, sem pedaleira e com apenas um teclado de 41 ou 42 teclas, e só os grandes instrumentos nas catedrais e mosteiros mais importantes logravam possuir palhetas, como o de Santa Cruz de Coimbra, de Heitor Lobo (1558). Mesmo os “meios-registos” podem, nesta época, ainda não fazer parte dos instrumentos, ou pelo menos não na sua totalidade, podendo os registos base (flautados) serem inteiros, e apenas os “Cheios” serem “partidos”. Esta noção chega pela análise do mais importante compêndio de música para instrumentos de tecla setecentista, *Flores da Música*, de Manuel Rodrigues Coelho, publicado em Lisboa em 1620. Nele, não se faz referência a nenhuma composição para “meios-registos” e, tendo em conta a popularidade de que esta obra gozou na época em todo o país, é provável que este facto esteja ligado às características dos instrumentos de então, afirma Gerhard Doderer (1998: 170).

Na região Norte, onde abundavam os mosteiros beneditinos e cistercienses, que dividiam poder e protagonismo com as mitras de Braga e do Porto, a atividade organística era evidente, com a figura de Pedro de Araújo, organista⁹⁰ da catedral de Braga e notável compositor, que por certo teria ao seu dispor instrumentos com composição mais rica, que se deduz pelos exemplos de repertório que chagaram até nós (*Ibidem*, 170).

Nos finais do século XVII é notória uma revitalização da atividade em torno dos órgãos. De Bruxelas, Michael Hensbergh, a residir no Porto, reforma e aumenta consideravelmente os órgãos da Sé de Braga (1681), de Santa Cruz de Coimbra (1685) e constrói novos instrumentos para a Matriz de São João da Madeira e para o convento de Vilar de Frades (1685) (Valença: 1990).

⁹⁰ Apesar de apenas se ter como certa a sua presença como “mestre de canto de órgão” no seminário de São Pedro, de Braga (Valença, 1990: 191), não seria menos provável o exercício da função de organista na catedral, já que as suas obras musicais revelam grande perfeição e técnica.

A atividade dos organeiros, quer portugueses quer neerlandeses ou alemães na viragem do século XVII para XVIII pode resumir-se na seguinte tabela, apoiada nas obras de Manuel Valença (1990 e 1995) e no artigo de Doderer (1998):

Tabela 4 – Organeiros portugueses e estrangeiros e obras conhecidas

Organeiros portugueses		
Geraldo Vieira	1694	Igreja de Santa Cruz, Braga
	1696	Sé de Miranda do Douro
	1709	Convento de Jesus, Aveiro
Cristóvão Rodrigues	1710	Bom Jesus, Matosinhos
Francisco Esteves Costa	1717	Convento de Santo António de Ferreirim, Lamego
Manuel Lourenço da Conceição	1719	Sé Catedral, Porto
	1721	Misericórdia, Viana do Castelo
	1731	Ordem Terceira de S. Francisco, Porto
Calisto Barros Pereira	1722	Sé Nova, Coimbra
	1730	Bom Jesus da Cruz, Barcelos
Frei Manuel de S. Bento	1716	Mosteiro de São Bento da Vitória, Porto
	1731	Misericórdia, Porto
Organeiros estrangeiros		
Michael Hensbergh	1681	Sé Catedral, Braga
	1686	Convento de Santo Elói, Porto
	1694	Santa Cruz, Coimbra
	1699	Santa Marinha, Gaia
Arp Schnitger	1701	Mosteiro de Moreira, Maia
Johann Hinrich Hulenkampf	1711	São Francisco, Lisboa
	1715	Sé Catedral, Faro
	1721	Igreja do Carmo, Lisboa
Teodósio Hemberg	1725	Convento das Carmelitas, Guimarães
	1732	Ordem Terceira de São Domingos, Porto
	1748	Santa Clara, Coimbra
Manuel Benito Gomes de Herrera	1710	Misericórdia, Tentúgal
	1719	Santa Cruz, Coimbra
	1720	Sé Catedral, Viseu
	1732	Capela da Universidade, Coimbra
Simón Fontanes	1739	Mosteiro de Santa Mafalda, Arouca
	1737	Sé Catedral, Braga
	1740	Santuário da Senhora de Porto d’Ave, Póvoa de Lanhoso
Miguel de Mosqueira	1742	Igreja de Santa Cruz, Braga

Adaptado de Valença (1990 e 1995) e Doderer (1998)

A segunda metade do século XVIII coincidiu com aquilo a que poderemos chamar época áurea da organaria nacional, quer pelo número de instrumentos construídos quer pela afirmação da sua identidade artística. O grande centro de difusão assinala-se a Norte, que vive tempos de abundância e onde o fervor religioso estimula a renovação e o preenchimento dos templos com obras de arte. São os mestres galegos que se mantêm em grande atividade por esta época nesta região, com Miguel de Mosqueira a realizar trabalhos na igreja de Santa Cruz de Braga (1742), Francisco António Solha na Sé de Lamego (1755), no convento de São Domingos em Guimarães (1758), São João de Tarouca (1767), Senhora da Esperança, em Satão (1768), São Miguel de Refoios, em Cabeceiras de Basto (1770), mosteiro de Santa Clara, em Vila do Conde (1775), mosteiro de Pombeiro (1777), Misericórdia de Guimarães (1780), mosteiro de Santa Marinha da Costa, em Guimarães (1782), mosteiro de Tibães, em Braga (1786), entre outros (Doderer 1998: 171).

É também neste período que iremos assistir ao aparecimento de uma nova geração de organeiros portugueses, que terão feito a sua aprendizagem com os mestres galegos, como foi exemplo Luís António Carvalho que trabalhou com Francisco Solha. Nesta transição surgirão os nomes de Frei Domingos de São José Varela (1762 – 1834), José António de Sousa, José Carlos de Sousa, Luís de Sousa, Luís António dos Santos, Manuel Sá Couto (1768-1837), António Xavier Machado e Cerveira (1756 – 1828) e Joaquim António Peres Fontanes (origem galega). Os dois últimos centrarão a sua atividade em torno da capital onde após o terramoto de 1755 muitos instrumentos, senão destruídos, sofreram danos que era necessário reparar. De resto, existiu sempre em Portugal uma certa fidelidade regional dos organeiros que vem das gerações anteriores em que, por exemplo Francisco Solha se dedicou a realizar trabalhos exclusivamente no Norte e Pascoal Caetano Oldovini na região sul, especialmente no Alentejo (Doderer 1998: 172).

Na conceção dos instrumentos, a nova geração não diferiu muito da base de construção do órgão que herdou, apenas é notório o aumento da extensão do teclado e o progressivo abandono da primeira oitava curta, a introdução de mecanismos de ativar/desativar alguns dos registos (cheios, palhetas) e o abundante emprego das palhetas nas fachadas, aparecendo novos tubos como o “Clarinete” e o “Fagote”. Em simultâneo, deu-se continuidade ao secreto dividido e aos meios-registos, entre dó³ e dó#³, a tendência para deslocar registos, partindo de um someiro reduzido, por meio de condutas de tabuões, a

nomenclatura usada nos puxadores dos registos e o uso de registos de ornamento (passarinhos, tambores acústicos, guizos) (Doderer 1998: 171).

As linhas do barroco são agora (finais do século XVIII) sobrelevadas pelo domínio do rococó, procurando-se o efeito de profundidade e de tendência para os múltiplos planos e contrastes de luz e sombra, nas fachadas.

Apesar do grande número de instrumentos construídos a partir da segunda metade do século XVIII, na sua maioria são órgãos de modesta dimensão, alguns deles apelidados de *realejos*, com o aspeto de armários e sem a incorporação de registos de palheta. A maior parte dos elementos de marca do órgão ibérico apenas os vamos encontrar nos órgãos maiores onde o incremento dos instrumentos e a falta de espaço exigirá a utilização dos tabuões acanalados e a colocação exterior dos registos de palheta. É também nos órgãos maiores que vamos notar a criação de planos sonoros diferenciados, com o “*órgão maior*”, a *caixa de “eco”*, a tropetaria horizontal e o positivo de costas ou *cadeireta*.

O órgão ibérico é um claro exemplo de união entre a técnica e a arte. Vemo-lo nas fachadas dos instrumentos, que vão assimilar a presença dos vários jogos de palhetas de forma extraordinária, usando-os mesmo como superlativo da tridimensionalidade que se procurava. A sua colocação nas fachadas, ao nível do someiro, devido à necessidade de ar, correspondeu a uma exigência técnica, mas que a arte usou de forma surpreendente na forma como distribuiu os ressoadores em leque e em diferentes planos, projetando-os para o centro das naves das igrejas, reforçando o alinhamento geométrico. Também o emprego de várias torres e nichos preenchidos por tubos, muitas vezes sobrepostos, assim como os alçados laterais côncavos, dotaram visualmente os órgãos de um dinamismo estético, preenchendo as fachadas com linhas que sugerem movimento e profundidade, algo que era estranho nos seus congéneres de Castela, Catalunha e Andaluzia (Doderer, 1998: 174). O espaço interior dos templos, nesta época, enche-se de fausto e a profusão decorativa junta o dourado da talha à policromia dos imagens, as pinturas e o azulejo que reveste as paredes até então despojadas (Alves, 1992: 375).

A grande plasticidade das caixas dos instrumentos a Norte vamos encontra-la também na Galiza, na catedral de Santiago de Compostela, nas caixas dos primitivos órgãos de Manuel de la Viña, construídas em 1705 por Miguel de Romy, e ao seu redor, em Ourense, no desaparecido órgão de 1732, que terá servido de inspiração aos órgãos da catedral de Braga, e em Tui, no órgão de 1714 (Doderer, 1998: 174).

A estética barroca, de linhas curvas, é trazida para os órgãos da catedral de Braga, onde os cónegos, em período de Sé vacante, vão buscar a Ourense o franciscano Simón Fontanes que se encontrava a terminar o órgão nessa catedral, com quem vieram Filipe Félix Feijoo, Miguel Mosquera e Francisco Solha.

3. Geografia do órgão em Portugal

Em Portugal, apesar dos instrumentos do período barroco que encontramos por todos o território continental e insular serem de génese ibérica, podemos arriscar fazer uma divisão apoiada nos organeiros construtores que operaram nessa época. Deste modo, a Norte, encontramos órgãos de mestres organeiros galegos, como Francisco António Solha ou Miguel de Mosqueira, e uma escola regional, que em parte descende dos mestres galegos, com José António de Sousa, Luís de Sousa, Manuel Sá Couto, Luís António de Carvalho ou António José dos Santos, e onde existe também uma forte ligação às ordens religiosas, com alguns dos religiosos a executarem obras de organaria, como os beneditinos Frei Manuel de São Bento e Frei Domingos de São José Varela, ou Padre Manoel Lourenço da Conceição, da Ordem de São João Evangelista.

Na região de Lisboa serão marcantes dois organeiros, Joaquim António Peres Fontanes (1750 – c.1820) e António Xavier Machado e Cerveira (1756 – 1828), que serão responsáveis por cerca de duas centenas de instrumentos, na maioria construídos após a catástrofe de 1755. Curioso será notar que Machado e Cerveira, irmão do escultor Joaquim Machado de Castro, tem ligação ao Norte, concretamente a Braga, dado que seu pai Manuel Machado Teixeira de Miranda era natural desta cidade, era organeiro e escultor em madeira, apesar da única referência a um instrumento de sua autoria seja o do desaparecido órgão do mosteiro dos Jerónimos, onde António Xavier, ainda jovem, já terá trabalhado (Vieira, 1900:52).

Quanto a Peres Fontanes, alguns autores como Valença (1995:341) e Vieira (1900:426), colocam a hipótese de existir uma ligação de parentalidade com os organeiros galegos Frei Simón Fontanes e João Fontanes de Maqueira (Pontevedra, 1717 – Mafra, 1770). A hipótese ganha fundamento com o estudo genealógico realizado por Ana Tudela (2014: 7) que conclui da origem galega de Joaquim António, que nasce em 2 de novembro

de 1750, em Conxo (Santiago de Compostela), filho de João Fontanes Maqueira, organeiro natural de Xeve (Pontevedra), responsável pela construção do grande órgão de São Vicente de Fora (Lisboa), em 1765, e da capela do Seminário Maior de Coimbra (1762). Próximo de Braga, do Santuário da Senhora do Porto d'Ave (Póvoa de Lanhoso) existem dois órgãos construídos por Miguel de Mosqueira, segundo aparece inscrito num dos tubos, em 1740.

Na região a sul do Tejo, sobretudo no Alentejo, encontram-se bastantes trabalhos de D. Pascoal Caetano Oldovino (c. 1720 – 1785), organeiro genovês que fixou oficina em Évora e construiu instrumentos com uma marcante influência italiana.

Nas regiões insulares existirá também uma importante atividade de construção dos órgãos. Para os Açores, fizeram trabalhos Joaquim António Peres Fontanes e António Xavier Machado e Cerveira e, já no século XIX, o Padre Joaquim Silvestre Serrão, que por certo terá contactado com Machado e Cerveira. No arquipélago da Madeira, curiosamente, vamos encontrar um significativo número de instrumentos de origem inglesa, como das firmas Flight & Robson, Bryceson Bros & Morten, Brown & Sons ou T. A. Samuel, a par de pequenos instrumentos de organeiros portugueses, como do lisboeta João da Cunha, José Linhares e Peres Fontanes.

Além dos nomes indicados aqui, existem muitos outros que se dedicaram à construção de órgãos, uns com resultados mais perfeitos que outros, mas que tiveram um contributo especial para a disseminação da arte organística em todo o território.

4. As dificuldades e decadência da arte organística no século XIX

O estudo dos aspetos relacionados com a música e com os órgãos não é uma tarefa simples. A ausência de documentos que ilustrem os vários séculos de história é uma dificuldade desencorajadora, em boa medida resultado das perdas no decurso do século XIX.

A redução e desaparecimento dos arquivos está relacionado com múltiplos fatores, uns naturais, como o grande terremoto de 1755 que, sobretudo em Lisboa e nas vilas e cidades mais próximas foi desastroso, conduzindo ao desaparecimento, juntamente com igrejas e as obras de arte que as preenchiam, de importantes órgãos e mesmo organistas que no fatídico primeiro de novembro se encontravam a solenizar a festa de Todos os Santos, outros consequência de épocas históricas e por um menor zelo arquivístico. Em Braga, dois momentos foram particularmente prejudiciais para os bens da Igreja, especialmente nas

ordens religiosas. Em primeiro lugar, não cronologicamente, o decreto de Joaquim António de Aguiar, em 1834, que declara extintas as ordens regulares e ordena a incorporação dos seus bens na Fazenda Pública. Por trás desta decisão encontrou-se o pensamento liberal que as ordens não eram úteis ao país, quer pelo celibato, não contribuindo para o reforço populacional, quer por serem “mãos mortas”, que não trabalhavam e possuíam grandes propriedades que deveriam ser confiadas às populações. Sob este argumento muitos dos arquivos documentais, como foi o caso nas conventos e mosteiros de Braga, ficaram à guarda do Estado. Porém, em 15 de abril de 1866, um grande incêndio destruiu parte do antigo Paço Arquiepiscopal, onde se guardava muito desse espólio documental, que se perdeu irremediavelmente (Santos, 1986: 143-149). Já antes, as invasões francesas, nas incursões de 1807, 1809 e 1810, segundo Serrão (1979), citado por Valença (1995: 20), causaram uma “*rapina em palácios, igrejas, museus e bibliotecas, para transferir os valores para França*”. Mas não foram apenas os saques gauleses que causaram a perda de valiosos bens materiais, já que mesmo os populares foram responsáveis por várias pilhagens, num vandalismo que correu o país de Norte a Sul, a que se somou a tática da “*terra queimada*” a que os ingleses e a resistência portuguesa recorreram, no combate contra as tropas de Napoleão, para evitar o maior proveito dos invasores. Os conventos serviram igualmente de aquartelamento causando avultados estragos. É nessa altura, durante a terceira invasão, que desaparecem os dois grandes órgãos do Mosteiro de Alcobaça, num incêndio que debastou o coro alto da igreja. As lutas liberais e o anticlericalismo da Primeira República (1910), em que os bens das ordens voltam a ser arrolados e incorporados no Estado (Fazenda Pública), também não foram favoráveis (Valença, 1990: 15).

Em 3 de abril de 1911, em Braga, no grande convento dos Remédios, fundado no século XVI, e que se encontrava transformado em recolhimento após a morte da última religiosa e a consequente passagem da posse para a Fazenda Pública, foi rezada a última missa, tendo-se iniciado dias depois o processo de demolição (Feio, 1984: 33). Com a destruição de um dos mais importantes conventos bracarenses desaparece um importante órgão, construído em 1816, por Manuel de Sá Couto, depois do anterior⁹¹ ter sido vandalizado em 1809, segundo Gonçalo Sampaio, citado por Feio (1984: 34), pelas tropas francesas. Num registo de importância singular, o conjunto F-562, do Fundo Monástico-

⁹¹ Um documento do conjunto F-562 faz referência a um pedido para a entrada no convento do organeiro José António de Sousa, por certo o construtor do instrumento anterior ao de Sá Couto.

conventual, do Arquivo Distrital e Braga, que reúne vários documentos avulsos e fornece, em detalhe, a informação sobre a construção do novo órgão:

“sem se aproveitar hua só peça do antigo, ao organeiro Manoel de Sá Couto, da freguesia de Louzado, lugar da Ponte da Lagoncinha, pela quantia de oitocentos e vinte mil reis”, ao que acresce que “o dito organeiro generosamente, e por sua bem conhecida devoção e piedade acrescentou ao Órgão o Clarim Magno, e outras cousas que o fazem o mais precioso e digno de elogios, q merece, e se lhe tem feito”.⁹²

No mesmo conjunto existe o plano no novo órgão, com a composição dos registos e medidas, como as dos foles: *“levará três folles de oito palmos de comprido e quatro de longo”*⁹³. Tal como inúmeras peças do convento, também o órgão desapareceu.

Todos estes acontecimentos ditaram o fecho de muitas igrejas conventuais e de mosteiros, perderam-se obras de arte, mobiliário e riquíssimas bibliotecas, e nem mesmo os órgãos escaparam à delapidação do património. Muitos instrumentos perderam os tubos, pretendidos pelo metal, os foles e partes das caixas de talha. Também na vizinha Espanha ocorre algo semelhante aquando da “desamortização” de Mendizável, em 1836 (Correa, 1983: 248).

A par destas ocorrências há a ter presente a fragilidade do património documental, especialmente dos arquivos e bibliotecas, na maioria documentos em papel (celulose), onde foi aplicada tinta da mais variada composição. Estes estão sujeitos a processos de deterioração com as mais variadas causas: ambientais, biológicas, de manuseamento desadequado ou furto. Importa, a este nível, conservar e contribuir para que o passado possa ser “lido” no futuro, sensibilizar os responsáveis para esta necessidade e para a importância dos fundos documentais (Cassares, 2000: 13-23).

As escolas dos mosteiros, de onde saíam vários artistas, entre os quais organistas e organeiros, desapareceram com a extinção das ordens religiosas, iniciando-se um período de decadência generalizada na prática artística da música religiosa (Alegria, 2000: J-P, 298).

No que toca às obras musicais temos que considerar o facto curioso dos organistas, muitas das vezes improvisarem sobre os Modos gregorianos, sem a necessidade de qualquer notação musical escrita, pelo que não era frequente a existência de partituras. A este facto se deve que em muitos instrumentos não existia originalmente estante ou algum suporte (sobre

⁹² ADB, Fundo Monástico-conventual, Franciscanos, F-562, doc. 2614.

⁹³ ADB, Fundo Monástico-conventual, Franciscanos, F-562, doc. 2642.

o teclado) para colocar partituras e que, em muitos deles terá sido introduzida mais tarde. Esta realidade só irá mudar com a imprensa e com a reprodução das obras.

As mudanças políticas a que a Europa assiste durante o século XIX desvia a atenção da criação artística e deixa abandonados muitos instrumentos, sendo difícil imaginar como há cem anos atrás se vivia uma crescente vitalidade que inspirava a construção de novos órgãos e a composição.

Já no século XX, sobretudo após II Grande Guerra, se vem a recuperar o interesse pelo órgão e se procuram soluções técnicas e artísticas para dar nova vida ao rei dos instrumentos (Pereira, 1974: 3-4). Na composição surgem novas formas de musicais para louvar a Deus, agrupando melodias mais populares, muitas vezes com acompanhamento de órgão ou harmónio. Nestas, os textos em latim foram praticamente esquecidos, mas tenta-se aproximar o canto dos fiéis, ao mesmo tempo que se marca um afastamento ao gosto dominante pela ópera italiana do século anterior (Alegria, 2000: J-P, 299). Na década de oitenta a Conferência Episcopal Portuguesa insistia na necessidade de incrementar a música litúrgica de qualidade, apostando na formação dos músicos e no carácter ministerial dos mesmos (*Ibidem*, 302).

É curioso, voltando-nos de novo para o século XIX, constatar que, em Portugal, esta centúria não foi tão nefasta para os órgãos históricos como noutros países, mesmo com os instrumentos que foram alvo de saque. O território nacional conserva ainda um representativo número de instrumentos do século XVIII que não foram, ou foram pouco, intervencionados no decurso dos anos de oitocentos, facto observável nos próprios instrumentos. A razão pode estar na falta de capacidade financeira para o fazer que, a principio podemos lamentar, mas que constituiu a verdadeira salvação dos instrumentos barrocos. Na vizinha Espanha, e tomemos o caso da arquidiocese de Santiago de Compostela, apenas subsistem sete órgãos do século XVIII, dos quarenta e três instrumentos existentes em toda a arquidiocese. A maioria sofreu intervenções posteriores, como é exemplo o órgão da catedral que apenas conserva a fachada barroca uma vez que o interior é uma máquina de 1977, e outros desapareceram por completo para dar lugar a “modernos” órgãos no século XIX e XX, segundo o inventário dos instrumentos da diocese de Santiago (Valado et al, 2017).

Se a centúria de setecentos foi marcada por grande vigor na construção de instrumentos e, acima de tudo, na sua utilização e na criação musical, o mesmo já não será de afirmar quanto ao século seguinte. A formação de músicos era uma prioridade

ordinariamente estabelecida nos seminários e nos mosteiros, mesmo porque a prática litúrgica não garantia a continuidade do rigor exigido pela Regra conventual. Assim, tomando o exemplo das casas beneditinas, a música fazia parte da formação dos noviços. Mesmo a entrada para a Congregação era facilitada àqueles que tivessem conhecimentos musicais de “*orgam*” e “*solfa*” (Lessa, 1998: 83-89).

Com a extinção das ordens religiosas a estrutura de formação, à qual nos referimos alguns parágrafos atrás, irá sofrer um rude golpe. Já em 1833, o governo extinguiu a Patriarcal e obrigava a entregar os instrumentos e os livros de métodos à Casa Pia de Lisboa. Dois anos mais tarde foi criado o Conservatório de Música, mas onde o órgão não constava do plano de estudos. Em 1837, é levada a cabo uma reforma por Almeida Garret, onde se inclui o teatro na oferta formativa do Conservatório, à data dividido em Escola Dramática e Escola de Música, mas ainda não se inclui o órgão que, mesmo na seguinte reforma de 1869, continua fora do plano de estudos da instituição. Luís Palmeirim, que ocupou o cargo de diretor do Conservatório Real a partir de 1878, na sua “Memória”⁹⁴ lamenta que na instituição que dirige não se leccione órgão e diz:

“instrumento que hoje em Portugal só é tocado por curiosos, apesar de ser um indispensável auxiliar do culto christão, e de abundarem nas cathedraes do reino, resistindo ao vandalismo da indiferença, tão vandalismo como o da destruição, órgãos magníficos, que, na sue eloquente mudez nos estão acusando do nosso desleixo pelas artes, e desamor pelas tradições do passado” (Palmeirim, 1883 cit. Valença, 1995: 358).

O ambiente não parece ser favorável às iniciativas culturais e artísticas, muito menos à arte organística, apesar de existirem sempre vozes que chamaram a atenção para a insensibilidade artística como uma perda para a própria cultura da população.

O escritor Eça de Queirós chega a propor que a formação em órgão esteja entre as oferecidas pelo Conservatório Real e, em 1892, incentiva o jovem pianista Francisco de Lacerda a estudar órgão em Paris, para onde parte para contactar com Charles Widor e com Guilman, em 1895. E a isso estavam obrigados os artistas portugueses que desejassem estudar a arte de tocar o rei dos instrumentos (Valença, 1995: 358-359).

⁹⁴ Palmerim, Luiz Augusto (1883). *Memoria historico-estatistica ácerca do ensino das artes scenicas: e com especialidade da musica*. Lida na sessão solemne de 5 de outubro de 1883 por ocasião da distribuição dos premios aos alumnos do Conservatorio real de Lisboa pelo seu actual director. Lisboa: Imprensa Nacional.

Os finais de oitocentos, se não vieram ditar um retrocesso, trouxeram um certo empobrecimento e desinteresse pela música sacra. O que não sucederá da mesma forma noutros países, apesar dos movimentos liberais, pois o órgão continuou a ser parte integrante da vida cultural nas igrejas e em salas de concerto. Na obra atrás referida de Luís Palmeirim, o mesmo faz referência a opinião de muitos viajantes ilustres, de outros países, que deixaram os seus elogios à música em Portugal, sobretudo à que se praticava nas igrejas “*tanto instrumental como vocal, a dar brado no mundo e a serem citadas as nossas solenidades religiosas abaixo logo das que se executavam em Roma*” (Palmeirim, 1883 cit. Valença, 1995: 358).

No que toca ao papel cultural do órgão, em território nacional, nunca se enraizou a tradição de o ter presente nas salas de espetáculo ou salas de concerto, como aconteceu noutros países, mesmo em Espanha com quem temos maior proximidade. Prática que ainda hoje se mantém.

Em Braga, com uma tradição musical profundamente enraizada na escola eclesiástica tenta-se contrariar o contexto que se vive na capital e um pouco por todo o país. É, nesta época, que é construído o grande órgão do Seminário de Santiago (1899). Nas outras igrejas de Braga os órgãos mantiveram-se em funcionamento graças a tradição musical de algumas famílias que a transmitiram de pais para filhos, como foi exemplo dos Esmerizes⁹⁵ e dos Paiva, cujos membros desempenharam o cargo de organistas em vários templos da cidade, como nas igrejas de Santa Cruz, Terceiros, Senhora-a-Branca, Maximinos, São Vítor, Misericórdia, São Vicente, Bom Jesus e catedral (Carneiro, 1959: 134-139).

Na obra *Coisas Memoráveis de Braga*, Alberto Feio (1984: 27-28), faz referência a estas duas famílias (Esmeriz e Paiva) que contribuíam para a cultura musical “apaixonadamente”, segundo o Autor, existindo uma certa competitividade pelas festas mais importantes da cidade que disputavam, especialmente as dos padroeiros e os lausperenes. Este testemunho é corroborado nos arquivos da irmandade de São Sebastião das Carvalheiras, com vários pagamentos realizados, nomeadamente a Domingos Paiva⁹⁶ (1856) e a João Maria de Araújo⁹⁷, pela música nas celebrações festivas. Era, aliás, um hábito corrente contratar para as maiores festividades do ano músicos, tanto cantores como instrumentistas, para abrilhantar musicalmente as cerimónias. Na igreja de São João de

⁹⁵ João Maria de Araújo Esmeriz (1847-1938) foi, segundo Gonçalo Sampaio “*decano dos músicos bracarenses, foi o último mestre da capela episcopal de Braga, extinta em 1911. Apesar dos seus 84 anos de idade, ainda exerce as funções de organista da catedral e em outras igrejas da cidade*” (Valença, 1995:133).

⁹⁶ ASSC, Confraria de Nossa Senhora da Ajuda e São Sebastião, *Livro de despesas do Mordomo* (1856), Despeza com o Sagrado Lausperene.

⁹⁷ ASSC, Confraria de Nossa Senhora da Ajuda e São Sebastião, *Diversos* 3, 1880 – 1883, Vilheta de pagamento n.º 12.

Souto era chamado Luís Batista da Silva, que por várias vezes esteve encarregue da música nas festividades de São João Batista e do Lausperene desta igreja⁹⁸.

Após anos de estagnação, o início do século XX pareceu promissor. O organeiro Augusto Joaquim Claro, com oficina em Braga, recebe várias encomendas para construir novos órgãos ao gosto do que se praticava noutros países, os órgãos pneumáticos.

Em 1904, é inaugurado em Braga, na igreja de São Boaventura de Montariol, um grande órgão construído pela firma austríaca Rieger (opus 692), e que antes terá estado patente na exposição universal de Paris, de 1900 (Valença, 1979: 58-60). No Porto, no antigo Palácio de Cristal, construído para a Exposição Internacional Portuguesa, inaugurado pelo rei D. Luís I, em 1865, também foi instalado um grande órgão, construído segundo as orientações de Charles-Marie Widor, a quem cabe fazer o concerto inaugural⁹⁹. Ambos desapareceram, o primeiro pilhado depois da expulsão dos religiosos de Montariol em 1910, e o segundo com o abandono e desmantelamento do Palácio.

Em 1910, numa reorganização curricular do Conservatório Real, incluía-se a cadeira de órgão e em 1919, Viana da Mota, então diretor, recebia do Conde de Castro Guimarães a oferta de um órgão para o Conservatório, construído por Joaquim Claro, vindo a ser substituído em 1934 por um outro novo, construído na Alemanha pela empresa Walcker (Valença, 1995: 362).

O menor interesse pelo órgão e o desinvestimento na manutenção e construção dos instrumentos, sobretudo na segunda metade do século XIX, teve como consequência que, após a morte de Joaquim Claro, não figurassem nomes de organeiros portugueses nas obras que, entretanto, se empreendem. Certamente porque não houve quem quisesse tomar em mãos uma arte em decadência e, a descontinuidade na formação de organeiros levou a que chegássemos à carência destes artífices nos inícios do século XX. Por esse motivo, estarão em voga os órgãos fabricados em Itália, com duas importantes firmas de organaria a construir instrumentos para Portugal. Em 1938, o órgão da igreja de Nossa Senhora de Fátima (Lisboa), um instrumento de três teclados e pedal, com 51 registos, da empresa *Organi Tamburini* e, em 1952, o grande órgão da Basílica de Fátima, com cinco teclados e pedal, pela empresa *Fratelli Ruffatti*, que também constrói novos instrumentos para a igreja dos Prazeres (Lisboa) e para o mosteiro beneditino de Singeverga (Santo Tirso).

⁹⁸ ASSJ, Confraria do Santíssimo Sacramento, *Ordens de Pagamento* (caixa) 1794-1914 / 1860-1901.

⁹⁹ Cunha, Rui (2011). O Palácio de Cristal. In: <http://oficinadacultura.blogspot.pt/2011/01/o-palacio-de-cristal-por-rui-cunha.html> (acedido a 12/8/2017).

Contudo, os novos instrumentos têm por base o sistema pneumático que, embora melhorado face ao que Joaquim Claro introduz no início do século, com o auxílio de novos sistemas elétricos, não irá colher o apoio e interesse de muitos, pois eram muitos os problemas técnicos que surgiam, e dispendiosas as reparações necessárias, com demasiada frequência. Talvez por esta razão o órgão romântico não tenha encontrado espaço à sua implantação no território luso.

Por esta ocasião o movimento artístico em torno do órgão parece dar passos importantes como testemunha a presença de Désiré Paque, seguido de Heiz Muller e mais tarde Filipe Rosa de Carvalho, como professores de órgão no Conservatório Nacional. Nesta linha, chegaram a Portugal aqueles que serão a base para a atual geração de organistas. Macário Santiago Kastner que revitaliza o interesse pela música portuguesa para órgão e pelos órgãos ibéricos e Antoine Silbertin-Blanc que constrói uma verdadeira escola de órgão (Valença, 1995:362-363).

Neste movimento reformista constroem-se novos instrumentos e outros são restaurados:

1964, órgão do lado da Epístola, na capela-mor da Sé Patriarcal de Lisboa, Flentrop;

1966, Igreja Evangélica Alemã, Willi Peter;

1969, Grande Auditório da Fundação Gulbenkian, Flentrop;

1971, restauro do órgão da Capela da Universidade de Coimbra, Flentrop;

1974, restauro do órgão e Sé de Faro, Flentrop.

Com vista a colmatar a falta de técnicos para realizar em Portugal a manutenção e restauro dos órgãos, a Fundação Calouste Gulbenkian, apoia António Jesus Simões (Ansião), então dedicado ao ensino da música, a aprofundar estudos de organaria em Barcelona, na oficina de Gerhard Grenzing. Depois seguirão o caminho desta arte e ofício de organeiro mais dois portugueses, Dinarte Machado (Açores) e Pedro Guimarães (Esmoriz).

O movimento de revitalização da arte organística apenas chega ao Norte, no Porto, com a construção do grande órgão da Sé do Porto em 1985, por Georg Jann, um sonho para o cônego António Ferreira dos Santos, recém-chegado da formação em Música Sacra, na Alemanha. Ao órgão da catedral portuense seguem-se os instrumentos da igreja da Lapa, da Senhora da Conceição, Santa Rita (Ermesinde) e Cedofeita, além de outros mais pequenos e do restauro de instrumentos históricos. A par da construção dos novos instrumentos é ministrada na escola diocesana de ministérios a classe de órgão, para a qual não faltaram interessados, motivados pelo entusiasmo de ouvir o som dos majestosos instrumentos nos concertos e nas celebrações quotidianas.

V PARTE – A organaria no concelho de Braga

1. Organeiros que operaram na região bracarense

O conhecido fervor religioso da antiga Bracara Augusta, e a história da presença religiosa construída durante séculos, fez de Braga um importante centro cultural. A primacialidade de Braga no contexto religioso português, com o título de *Primaz das Hespanhas*, usufruído pelos arcebispos mesmo antes da formação de Portugal, consagrou-a como a Corte religiosa do país. Os seus prelados serão figuras religiosas e temporais poderosas, em muitos casos de linhagem nobre, autênticos “príncipes da Igreja”, que farão questão de manifestar esse poder no empreendimento de grandes obras artísticas e culturais (Rocha, 2013: 333-334). A música, especialmente a sacro-litúrgica, será dos aspetos relevantes do investimento patrimonial das várias instituições presentes na cidade, a começar pela sua catedral.

O órgão que, a partir do século XVI, assume protagonismo com a Reforma da Igreja, terá em Braga um espaço fértil, com muitas igrejas e capelas empenhadas em conferir maior solenidade e beleza dos ritos celebrados.

Será nesse contexto, apoiado numa situação económica favorável¹⁰⁰, especialmente no reinado de D. João V, no início do século XVIII, mas que se estenderá por todo o século, que alguns “mestres de órgãos” passaram pela cidade, deixando obra e seguidores na arte de construir instrumentos. O que parece interessante é o facto de, na organaria portuguesa, grande parte dos seus mestres ter origem ou alguma relação com a “cidade dos arcebispos”, o que nos leva a aventar a hipótese de ser Braga o ponto de partida para o surgimento do órgão ibérico português. Para isso contribuiu o facto do território arquidiocesano de Braga, a seguir a Évora, ser o mais extenso, chegando a possuir terras no atual território da Galiza (Nogueira, 2000: I, 149), pelo que os organeiros que operavam em Braga facilmente estendiam o seu trabalho, pelo menos, por toda a região Norte. Encontramos exemplo disso na igreja Matriz de Chaves, com um órgão de Luís de Sousa, construtor do órgão da igreja de São Vicente e da Misericórdia, de Braga, na igreja de Torre de Moncorvo, onde é o bracarense José António de Sousa quem constrói em finais de setecentos o órgão, e em

¹⁰⁰ Referimo-nos aos benefícios do comércio dos produtos coloniais que, enriquecendo a coroa e nobreza, foi causa para o mecenato artístico de muitas e importantes obras nas igrejas, a par dos privilégios dos quais o clero beneficiava, os rendimentos das muitas propriedades e as ofertas que recebiam (Nogueira, 2000: I, 149).

Miranda do Douro, onde um primitivo instrumento foi autoria de Geraldo Vieira, natural da capital minhota.

Do cruzamento de dados em várias fontes, especialmente nas obras de Valença (1990 e 1995), Jordan (1993), Carvalho (1986), às bases de dados da Direção Geral do Património (www.monumentos.pt), à listagem do sítio Meloteca (www.meloteca.com) e às informações recolhidas *in loco* e com os organeiros ativos em Portugal, chegamos à presente lista que contempla os organeiros que atuaram em Braga até ao século XX.

Geraldo Vieira (século XVII)

Pouco se sabe sobre este organeiro, cuja principal referência surge associada ao órgão da concatedral de Miranda do Douro, com a inscrição: “*Giraldo Vieira / Porto natural / da cidade de Braga / fês este órgão / anno 1696*”. Outra referência, de 1752, está presente numa carta do Santo Ofício dirigida a Manuel da Silva Pereira, dando-o como “*neto materno de Geraldo Vieira, organista, que trabalhara no Mosteiro de Jesus de Aveiro, natural da freguesia de São João de Lomar, Braga, morador no Campo de Santiago da mesma cidade*” (Valença, 1990: 256). Em 1701, leva a cabo uma reparação no órgão da Sé de Viana do Castelo, pela quantia de 120\$000 e detém o partido de afinação pelo menos até 1730, altura em que é referido numa ata de vereação da Câmara (Cardona, 2010: 501).

Em Braga, Geraldo Vieira, “*artífice de órgãos*”, terá realizado trabalhos para a Irmandade de Santa Cruz, em 1692, e para a Ordem 3.^a de São Francisco, de Braga (Oliveira, 2017: 23). No Porto, conhece-se a reparação, em 1709, do órgão da capela do Espírito Santo, em Miragaia (Brandão, 1985: 89).

Não se conhece mais nenhuma obra que lhe seja atribuída e mesmo o órgão que constrói para Miranda do Douro foi bastante alterado nos séculos seguintes.

Filipe da Cunha (c.1680 – 1744)

A presença em Braga deste organeiro é sugerida por uma inscrição gravada num dos tubos interiores do órgão da igreja do antigo convento da Conceição, atual Instituto Monsenhor Airosa, onde se lê: “*1737 Philipe da Ainea Lx.a*” (Português, 2011: 160).

Filipe da Cunha, dito natural de Caminha, é responsável por alguns órgãos na região de Lisboa, como os das igrejas de Belas e São José (1761), por informação do mestre organeiro António Simões. Num estudo recente, a hipótese deste organeiro ter também origem galega, ganha solidez (Tudela, 2016).

A arte organeira continua nesta família por mais duas gerações, com o filho João da Cunha (1712-1762) e o neto Leandro José da Cunha (1743-1805) (Português, 2011: 160).

Sebastião Fernandes (século XVII)

Este nome, pouco conhecido da organaria, surge numa ata da Câmara de Viana do Castelo, como mestre organeiro de Braga, responsável pela reparação em 1638, do órgão da Sé de Viana, pelo valor de 40 000 réis, pelo qual coloca tubos em falta e acrescenta um novo registo (Cardona, 2012:259).

Poderá ser o mesmo que em 1677, com o nome Sebastião de Araújo, faz uma reparação no órgão de Santa Cruz e que, antes, em 1656 e 1661, consertava o órgão da igreja da Misericórdia de Braga (Oliveira, 2017: 22).

Miguel Hensbergh (século XVII)

Natural de Bruxelas, fixou-se no Porto no final do século XVII. Em 12 de junho de 1681, contrata com o cônego Domingos Pereira de Távora, da Sé de Braga, uma reforma ao órgão desta catedral, *“acrescentando-lhe tudo o que for necessário”*. O texto do contrato refere *“Contrato de obra de órgão da Fábrica com Michael Hensbergh estrangeiro, vizinho da cidade de Bruxelas, nos Países Baixos de Flandres”*¹⁰¹ (Brandão, 1985: 76-77).

Em 1679, realizou uma reparação no órgão da igreja do convento dos Remédios e, certamente, é o “estrangeiro” que conserta o órgão da igreja de Santa Cruz, em 1675 (Oliveira, 2017: 21-22).

Contratará um órgão novo, com o convento de Santo Elói (Porto), em 1685, e dez anos depois encontra-se em Coimbra a compor o órgão do mosteiro de Santa Cruz. Em 1697 assumia o compromisso de afinar os órgãos da Sé de Braga e, em 1699, compromete-se a consertar o órgão da igreja de Santa Marinha, em Gaia.

Cristóvão Rodrigues (Ruiz) (século XVIII)

Não se conhece muito sobre este artífice de Braga. Sabe-se que morava no Campo da Vinha e que, em 27 de março de 1710, contratualizou com a confraria do Bom Jesus de Matosinhos, fazer um órgão novo para a igreja desta confraria pela quantia de cinquenta e cinco mil réis, aproveitando os tubos do *“órgão velho”*. Foram fiadores Agostinho Marques

¹⁰¹ ADB. *Nota Geral*, n. 420, fls. 105v. – 106.

(ensamblador), da rua das Cónegas, e Pedro Gonçalves, da rua dos Biscainhos (Brandão, 1985: 90-93).

Francisco João (século XVIII)

Sabe-se que era natural do “*termo de Monção*” e que, em 1720, é lavrado um contrato de obra para um órgão novo para a igreja de Santa Cruz (Oliveira, 2017: 29).

Padre Lourenço da Conceição (de Sousa) (século XVIII)

Deste organeiro conhece-se que professou na Congregação de São João Evangelista (Lóios) e que residiu na rua do Paraíso, no Porto.

Em 1721, contratualizou os órgãos da igreja da Misericórdia de Viana do Castelo e, em 1736, encontra-se em Braga, a construir o órgão da igreja do convento do Salvador (Apêndice 2, BR.033) (Brandão, 1985: 11-115). Entre 1717 e 1733, existem referências ao mesmo na Sé do Porto, na construção de três órgãos, um à entrada do templo e dois na capela-mor. Na mesma cidade irá construir um órgão para a Ordem 3.^a de São Francisco, cerca de 1731 (Valença, 1990: 259-262). Em 1730, ajusta por 350\$000 réis um novo órgão para a Sé de Viana (Cardona, 2010: 502).

Miguel de Mosqueira (século XVIII)

Este organeiro natural de Santiago de Compostela instalou, em 1740, dois órgãos no santuário da Senhora do Porto d’Ave (Póvoa de Lanhoso), segundo a inscrição no tubo central da fachada. Dois anos depois, contratou com a irmandade de Santa Cruz de Braga, em 27 de junho, a execução de um novo órgão para a igreja (Oliveira, 2017: 36). Este poderá ser um dos oficiais que colaboraram com Frei Simón Fontanes nos órgãos da catedral bracarense, em 1737-39, e que surge nas folhas de pagamento com o nome “*Miguel*”, a par do organeiro Filipe Félix Feijoo e do aprendiz Francisco António Solha “*Francisco*” (Doderer, 1992: 12-13). O período de atividade, a origem galega e o apelido “Mosqueira”, com fonética próxima a “Maqueira”, sugerem igualmente algum género de ligação com o organeiro João Fontanes de Maqueira, autor de um órgão para a Misericórdia de Aveiro, em 1759 (Lado, 2015: 16-17).

Simão Fernandes Coutinho (século XVIII)

De origem galega, fixou residência na cidade do Porto, na rua do Bonjardim. Foi chamado, aquando da construção dos órgãos dos Clérigos, a dar o seu parecer, no qual escreve: “*eu falo por o entender e ser professor desta arte, há muitos anos, com louvor de todos os órgãos que tenho feito*”¹⁰². De entre as suas “muitas obras”, encontra-se o concerto do órgão da igreja de Santa Cruz de Braga, ajustado em 24 de junho de 1760, por 225\$000 réis¹⁰³, com a obrigação de ser examinado pelo Padre Manuel de Matos (organista da Sé de Braga). Em 1758, estaria a residir em Braga, por conta de alguma obra que realizava pois, escreve numa procuração: “*Procuração de Simão Fernandes Coutinho, mestre organista, morador na rua do Alcaide, desta cidade*”¹⁰⁴ (Brandão, 1985: 152).

Em 1760 (8 de dezembro), assina uma escritura de contrato com o convento do Salvador (Braga)¹⁰⁵, para um concerto do órgão desse convento (Apêndice 2, BR.033), por 350\$000 réis. Por essa altura morava na rua de Santo André do Quinteiro, em Braga. Cerca de 1779, é chamado a realizar uma inspeção aos órgãos da igreja dos Clérigos (Porto), em construção por Sebastião Ciais Ferraz da Cunha.

Mais tarde, em fevereiro de 1782, compromete-se a construir um órgão para o convento de São João da Pesqueira, por 450\$000 réis. Antes, teria sido autor de um órgão para o convento dos Agostinhos, atual Colégio de Ermesinde (Brandão, 1985: 153).

Frei Manuel de São Bento (1683 - 1757)

Foi irmão donato beneditino, natural de Fermelo (Arouca) e que veio a falecer no mosteiro de Paço de Sousa (Penafiel), em 1757. Entrou para a Ordem de São Bento pela “*prenda de fazer órgãos*”, como consta a sua memória necrológica. Manuel Valença identifica-o como morador na rua dos Biscainhos (Braga), em 1709, com o nome de Manuel da Costa Pinto, nascido em 1683, tendo depois ingressado na Ordem Beneditina (Oliveira, 1982 cit. Valença, 1995: 137). Não podemos precisar que se trate da mesma pessoa.

Exerceu o ofício de organeiro, embora nos Estados da Congregação se refiram a ele como “organista”. Trabalhou no órgão de São Bento da Vitória (Porto), entre 1716 e 1719, e fez outros órgãos “*em diversas partes deste Reino, para onde era chamado pelo bom nome*”. A Braga, desloca-se a casa-mãe da Ordem (Tibães), em 1729, para fazer o “*concerto*

¹⁰² Arquivo da Irmandade dos Clérigos (Porto), citado por Brandão (1985: 152).

¹⁰³ ADB, *Tabelião Público*, n.º 97, fls. 127v. – 128v.

¹⁰⁴ ADB, *Nota Geral*, n. 744, fls. 168v.

¹⁰⁵ ADB, *Nota Geral*, n. 756, fls. 72-73

dos foles do orgam”, onde se refere que se deu “*ao Irmão Fr. Manuel organista que veio do Porto para consertar os foles e afinar o órgão: pera seis peles de carneira*” (Brandão, 1985: 93-103).

Em 1732, a Irmandade da Misericórdia do Porto decide mandar fazer um novo órgão, entregando a obra a Frei Manuel, por 280\$000 (Brandão, 1985: 103).

Atribuídos a este religioso beneditino são também os órgãos do Mosteiro de Santo André de Rendufe (Amares), dourados em 1755 (Valença, 1995: 140), que substituíram um anterior ao qual o Abade Geral, na visita que fez ao mosteiro, afirma ser o melhor de toda a Ordem (Lessa, 1998:194). Também lhe é atribuído o órgão da Colegiada de Barcelos, de 1725 (Valença, 1995: 280), profundamente alterado e deslocado para uma capela lateral do corpo da igreja.

Joaquim Lourenço Ciais Ferraz d’Acunha (século XVIII)

De origem espanhola, este organeiro foi responsável pela construção do órgão da igreja do convento do Carmo (Braga), em 1790 (Apêndice 2, BR.042).

Em 1779, um organeiro com o mesmo apelido, Sebastião Ciais Ferraz da Cunha, constrói os dois órgãos da igreja dos Clérigos, no Porto (Brandão, 1985:140-141).

Em Gaia, Manuel Valença (1995: 338), encontrou num dos livros de assento das sepulturas o nome de Sebastião Ciais - “*Nesta sepultura 17ª se sepultou D. Sebastião Me [mestre] que fez o nosso Orgão aos 18 de Mayo de 1787*”.

Na igreja de Santo António dos Capuchos, em Guimarães, existe um órgão com características semelhantes ao do convento do Carmos, de Braga, que conta também com dois teclados, já sem oitava curta, e com uma *Cadeireta* em toda a extensão da balaustrada do coreto do órgão. Por analogia, o autor parece ser o mesmo.

José António de Sousa (século XVIII)

Organeiro de Braga que, em 1774, aquando do contrato¹⁰⁶ com a Irmandade da Senhora à Branca se indica “*Joze Antonio de Sousa da rua dos Chãos de Baixo desta cidade*”. Contudo, em 1782, residia na rua do Alcaide, segundo refere o contrato notarial¹⁰⁷ para a construção do órgão para a igreja da Ordem Terceira de S. Francisco (Terceiros)

¹⁰⁶ ADB, *Nota Geral*, n.º 807, fl.111v.

¹⁰⁷ ADB, *Nota Geral*, n.º 836, fl.106v.

(Apêndice 2, BR.0036). Valença (1995: 135), refere que a rua dos Chãos de Baixo era o local da sua oficina e que, mais tarde, se dá uma mudança para a rua do Alcaide.

Em 1778, celebra contrato de um novo órgão para a matriz de Torre de Moncorvo, localidade que à época pertencia à Arquidiocese de Braga:

“Para honra e glória de Deus N.º. S.º. e de sua May Santíssima, mandou fazer esta obra o Ilustre senado desta Villa da Torre de Moncorvo, por mim José António de Souza, da cid.ª. de Braga. Anno de 1778” (Valença, 1995: 135).

À semelhança do que sucede com outros organeiros, não se conhecem até ao momento, dados biográficos sobre o mesmo, ficando a dúvida de com quem terá aprendido o ofício. Outra questão que se pode levantar é se, com José Carlos de Sousa, que faz o órgão positivo para a Sé de Braga, em 1799, pertencia a uma família de organeiros da cidade. Questões para as quais seria importante encontrar resposta.

A sua obra, conhecida, concentra-se no final do século XVIII:

1765 – igreja da Senhora do Pranto (Ferreira do Zêzere)
1773/4 – igreja de Santa Cruz (Braga), reparação
1774 – igreja da Senhora a Branca (Braga)
1777 – igreja da Senhora da Agonia (Viana)
1779 – igreja matriz de Torre de Moncorvo
1782 – igreja da Ordem Terceira de São Francisco (Braga)
1783 – igreja do Carmo (Viana)
1783 – igreja de São Francisco de Real (Braga)
1784 – igreja dos Carmelitas (Porto)
1786 – Colegiada de Guimarães, intervenção
1787 – igreja da Misericórdia de Caminha
1791 – igreja da Misericórdia da Ponte da Barca
1792 – igreja de Santa Cruz (Braga), reparação
1794 – igreja matriz de Esposende
1795(?) - Igreja paroquial da Adaúfe (Braga)

José Carlos de Sousa (século XVIII)

Deste organeiro apenas se conhece uma obra. Trata-se do órgão positivo (de armário) da Sé de Braga, construído em 1799, e que esteve em uso até aos anos 50, do século XX, na capela de Nossa Senhora da Piedade. Em 1992, foi restaurado pelo mestre organeiro António Simões e colocado na catedral. No interior consta a inscrição:

“Para honra e gloria de Deos e de Sua May Santissima mandou fazer este órgão o ill.mo e Rev.mo Manoel de Lima e Abreu Tezoureiro Mor da Sé Primaz e Joze Carlos de Sousa professor de órgão e fez no anno de 1799” (Carvalho, 1986 cit. Valença, 1995: 135).

O “*Regimento da Fábrica da Sé*”, presente no Arquivo Distrital de Braga, refere sobre o organeiro que tinha nessa altura por funções de:

“limpar e afinar todos os órgãos: dois no coro alto, 1 pequeno no corpo da Sé, outro na capela de São Geraldo no claustro da mesma, mais o órgão da capela do Paço do Arcebispo. Recebia 50 alqueires de pão pelo São Miguel e uma bilha de três quartas de cera branca na festa da Senhora das Candeias. Foi reconfirmado no officio por D. Frei Caetano Brandão, em 29 de abril de 1798” (Valença, 1995: 135).

Francisco António Solha (c.1720 – 1794)

Natural do “reino da Galiza”, fez parte do grupo de cinco ajudantes que acompanharam Frei Simón Fontanes, na construção dos grandes órgãos da catedral, identificado nas folhas de pagamento pelo nome próprio “Francisco” (Doderer, 1992: 13-14). Mesmo subsistindo algumas dúvidas quando à data do seu nascimento, foi ainda com tenra idade que integrou a equipa que veio construir os órgãos da capital minhota, como aprendiz do ofício de organeiro.

Um estudo genealógico realizado por Herminio Lado (2015: 19), apresenta-o como sobrinho do mestre Simón Fontanes e primo de João de Fontanes Maqueira, de linhagem oriunda de Santiago de Compostela e de Pontevedra. Numa nota do Tabelião Público de Braga, em 19 de julho de 1737, surge: “*Francisco António Solha do reino de Galiza, assistente na cidade de Braga na fábrica dos órgãos*”¹⁰⁸ (Lado, 2015: 51).

Em 1755, recebe o primeiro pagamento para a construção dos órgãos da Sé de Lamego, que conclui em 1757. No someiro deixou o seguinte texto: “*P. Honra e Gloria de Deos e de Maria Santissima Senhora N. Mandou fazer este órgão o Ex.mo e Rm.º Snr. D. Fr. Feliciano de N. Snr. E Bispo deste Bispado por mim Francisco Antonio Solha, esto foi no Anno de 1757*” (Jordan, 1984: 120). Este parece ter sido o seu primeiro trabalho.

Em 1759, estabeleceu oficina em Guimarães, na rua da Fonte Nova, onde casa com Francisca Rosa, em 1771 (*Ibidem*, 116). Um ano antes construiu o órgão para a igreja de São

¹⁰⁸ ADB, *Tabelião Público*, Vol. 131, fl. 31 - Venerável Ordem Terceira.

Domingos, da mesma cidade, onde também deixa uma inscrição com o seu nome, alo que parece usual pois, em 1767, faz o mesmo no órgão de São João de Tarouca (Jordan, 1984: 122-123).

Em 1761, desloca-se a Braga afim de analisar o trabalho de Simão Fernandes Coutinho no órgão de Santa Cruz: “*Francisco António Solha, mestre organeiro, da vila de Guimarães, veio por ordem desta mesa examinar o concerto do órgão*” (Oliveira, 2017: 61).

Em 1785, realizou o grande órgão da casa mãe da Ordem Beneditina, Tibães (Apêndice 2, BR.016), onde nos é fornecido outro dado interessante. Numa inscrição, dividida em três, na fachada do órgão de Tibães, surge:

“*Sendo D. Abb.e Gal da Congreg.am o Rev.mo P. M. Dor F. José Joaquim de Sta Teresa / Fes este Orgão no anno de 1785 / D. Francisco António Solha, Vice Consul de Hesp. Por S. Mag. Cath.*” (Jordan, 1984: 133).

Esta sugere, que o organeiro terá recebido o título de vice-cônsul, o que é interessante pois, em 1762, apresentou um requerimento à Junta do Comércio, identificando-se como “*D. Francisco Antonio Solha, Artifice de Orgãos, natural de Galiza, assistente neste Reino há 10 anos*”, para obtenção de nacionalidade portuguesa (Tudela, 2015: 2).

Outro aspeto interessante em Solha foi o “patrocínio” dos beneditinos, pois foram-lhe confiados os trabalhos das mais importantes Casas da Ordem, no Norte de Portugal.

Dos muitos instrumentos que, por certo, terão passado pelas mãos deste organeiro, apontamos cronologicamente os que, atualmente lhe estão atribuídos¹⁰⁹:

- 1757 – Sé de Lamego (dois órgãos), iniciados em 1755
- 1758 – igreja de São Domingos (Guimarães)
- 1766 – igreja de São Gonçalo de Amarante
- 1767 – igreja do mosteiro de Pombeiro de Ribavizela
- 1767 – igreja do mosteiro de São João de Tarouca
- 1768 – igreja do santuário da Senhora da Esperança, em Sátão (Viseu)
- 1771 – igreja do mosteiro de Refoios de Basto (Cabeceiras de Basto)
- 1774 – capela da Senhora da Conceição (Guimarães)
- 1775 – igreja do convento de Santa Clara (Vila do Conde)
- 1775 – igreja de São Sebastião das Dominicas (Guimarães), concluído em 1776
- 1778 – igreja do mosteiro de Santa Marinha da Costa (Guimarães)

¹⁰⁹ Para a elaboração desta lista tivemos em consideração as informações disponíveis em www.monumentos.pt, www.meloteca.pt, consultados a 12/8/2017, a obra “Arte organística em Portugal” do padre Manuel Valença (1990 e 1995), “Dom Francisco António Solha – organeiro de Guimarães” de W. D. Jordan (1984), “O órgão da Misericórdia de Guimarães” (Oliveira, s/ data), e os dados recolhidos *in loco*.

1780 – igreja da Misericórdia de Guimarães
1785 – igreja do mosteiro de Tibães (Apêndice 2, BR.016)
1785 – igreja do mosteiro de Grijó (Gaia), remodelação
Séc. XVIII – igreja de São Pedro de Amarante
Séc. XVIII – igreja do Santíssimo Salvador (Penajóia)
Séc. XVIII – igreja do mosteiro de Salzedas (Viseu)
Séc. XVIII – igreja de São Francisco (Porto)

Realizou vários trabalhos a par do beneditino bracarense Frei José de Santo António Vilaça (1731-1809), insigne desenhador da talha, do qual são as caixas dos órgãos de Refoios de Basto, Alpendurada, Tibães, Santa Marinha da Costa, Vilar de Frades, São Francisco de Real e Misericórdia de Guimarães, entre outros (Dias, 1995: 123).

Luís de Sousa (século XVIII)

Morador em Miragaia, Luís de Sousa faz contrato¹¹⁰ com a Santa Casa da Misericórdia de Braga, em 1768, para a construção de um novo órgão “*com toda a perfeição da arte*”, recebendo o órgão existente e 230\$000 réis (Apêndice 2, BR.029) (Brandão, 1985:164-165).

Em 1769, constrói para a igreja de São Vicente (Braga) um novo órgão (*Ibidem*, BR.041), por solicitação da Irmandade do Mártir São Vicente, erigida nessa igreja¹¹¹.

Também de sua autoria é a construção do órgão da igreja do Mosteiro de Landim, em Famalicão, em 1765, a mando do Prior D. Agostinho de Nossa Senhora¹¹². É-lhe atribuída a construção do órgão da igreja matriz de Chaves, em 1763, e um conserto do órgão do Convento de Santo António de Ferreirim (Lamego), em 1777¹¹³.

Manuel Machado Teixeira (de Miranda) (século XVIII)

Este mestre organeiro era natural de Braga, filho de um alfaiate, tendo aprendido a arte de organeiro na cidade natal. De um primeiro casamento, com Teresa Angélica Taborda, nascerá em 1731, aquele que viria a ser o notável escultor Joaquim Machado de Castro. Mais tarde, em segundas núpcias com Josefa Cerveira, após a morte da primeira esposa, nasce António Xavier que seguirá o ofício de organeiro, tornando-se um dos mais importantes,

¹¹⁰ ADB, *Nota Geral*, n. 782, fls. 96v.-97

¹¹¹ ASV, *Termos de Mesa*, Vol. 3349, fls. 103v – 104.

¹¹² No interior do secreto pode-se ler: “*Este órgão foi mandado fazer no anno de 1765, sendo Prior, o R. Pr. Agostinho de N. por Luiz de Sousa da Cid. Do Porto*”

¹¹³ In: www.monumentos.pt (acedido a 13/8/2017).

com cerca de cem instrumentos construídos, entre eles três dos órgãos da Basílica de Mafra (Vieira, 1900: 52-53).

Ernesto Vieira, no seu Dicionário Biográfico dos Músicos Portugueses (1900: 53), diz que “o nome do pai dos Machados figura no grande órgão que existe no coro do mosteiro dos Jeronymos do lado do Evangelho”. Este instrumento de 1781, contava com 4010 tubos, 74 registos e 7 foles, e nele terá colaborado já António Xavier, na altura com cerca de 25 anos. Este órgão foi desmantelado e desapareceu (Valença, 1995: 339).

Terá falecido entre 1781 e 1789 (Valença, 1995: 340).

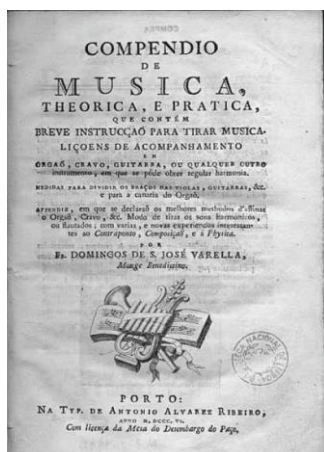
Frei Domingos de São José Varela (século XVIII)

Este padre beneditino, considerado um verdadeiro musicólogo, autor da obra “*Compêndio de Música theorica e prática*”, de 1806, era natural de Santa Maria de Infias, próximo das Caldas de Vizela.

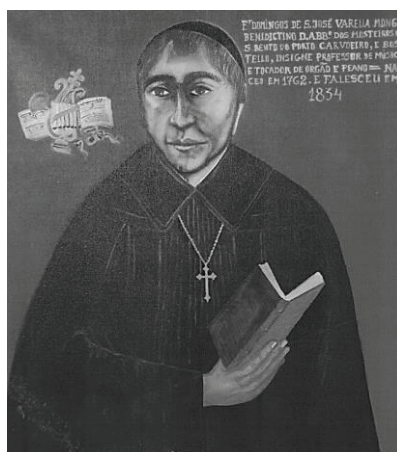
Em Portugal, a Congregação dos Monges Negros de S. Bento foi frutuosa em vocações musicais, e outra coisa não seria de esperar quando é a própria Regra de São Bento a sublinhar a suma importância da Liturgia, especialmente do Ofício Divino, com o canto e o acompanhamento do órgão (Dias, 1995: 119-120).

O cardeal patriarca Francisco de São Luís Saraiva, O.S.B. (Ponte de Lima, 1766 – Lisboa, 1845), apelida-o de *insigne organista* e, referindo-se ao seu Compêndio de Música:

“contém observações e experiências muito curiosas sobre fenómenos da harmonia e sua aplicação aos instrumentos musicos. São muito apreciados, na sua obra, dois capítulos em que ele se ocupa da teoria dos sons e da escolha das madeiras para os vários instrumentos” (Caldas, 1996: 196).



40



41

Imagem 40 – Imagem da página inicial da obra “*Compêndio de Musica Theorica e Pratica*”, de Frei Domingos de São José Varela, disponível em: www.purl.pt

Imagem 41 – Retrato de Frei José de S. Domingos Varela.

Manuel Sá Couto (1768 – 1837)

Natural de Lousado, no concelho de Famalicão, adquiriu a alcunha de “*Lagoncinha*” pela proximidade da sua casa, sita no Lugar da Ponte, junto à travessia com o mesmo nome, sobre o rio Ave (Valença, 2001: 134). A sua casa é conhecida localmente, segundo testemunhos recolhidos no local, como “*casa da bombaça*” aludindo, no dizer dos habitantes do lugar, a ter sido “bombardeada” pelas tropas francesas, à procura do estanho que o organeiro teria para a feitura dos tubos. Alguns testemunhos referem que os lavradores encontravam pedaços de metal enterrados em alguns campos próximos da casa do organeiro que, no domínio da hipótese, podemos supor terem sido escondidos pelo mesmo aquando da segunda invasão das tropas francesas (1809).

Pelos registos paroquiais¹¹⁴ de Lousado é possível saber que nasceu a 31 de maio de 1768 e vem a falecer, solteiro e aos 69 anos, a 8 de novembro de 1837.

A sua educação terá passado por Tibães, onde por certo terá recebido conhecimentos de música e aprendido o ofício de organeiro, tendo por mestre um frade do mosteiro de Tibães, afirma Ernesto Vieira (1900), citado por Manuel Valença (2001: 135), que acrescenta ter sido Frei Domingos de São José Varela (1762-1834). A presença em Tibães de Francisco António Solha cerca de 1785, para a construção do grande órgão da igreja do mosteiro, leva-nos a levantar a hipótese de Sá Couto poder ter contactado com este mestre. A aprendizagem que faz logo dá os seus frutos e, com 27 anos, tinha já em mãos a construção do órgão para Creixomil (Barcelos) e em 1797-98 construiu dois grandes instrumentos, para o Mosteiro do Bouro e para a Senhora da Abadia (Amares).

Da oficina de Sá Couto saíram muitos órgãos para as igrejas da região Norte e muitos outros foram por ele recuperados. No concelho de Braga, destacam-se os órgãos: da basílica do Bom Jesus do Monte (1798) (Apêndice 2, BR.052), da igreja de São Vítor (1815) (*Ibidem*, BR.045), São Lázaro (1817) (*Ibidem*, BR.038), Senhora-a-Branca (1819) (*Ibidem*, BR.046), Lapa (*Ibidem*, BR.037), Maximinos (*Ibidem*, BR.014), São Marcos (*Ibidem*, BR.035), entre outros para os quais, todavia, não foi possível confirmar a autoria.

Entre as obras encomendadas a este organeiro encontra-se o órgão do desaparecido convento dos Remédios. O primitivo órgão tinha sido vandalizado pelas tropas francesas, em 1809 e, no ano seguinte, a Abadessa D. Rosa Luiza da Glória Pinto, encomenda um novo órgão por 964\$000 réis, a Manuel Sá Couto que, “*por sua bem conhecida devoção, e pied.^e*,”

¹¹⁴ Arquivo Paroquial de Lousado, *Registos Paroquiais*, Livro 199, fls. 42 e 159-160 (citado por Valença, 2001).

acrescentou ao orgão o Clarim Magno, e outras cousas, que o fazem mais precioso e digno de elogios”¹¹⁵ (Daciano, 1951: 89-90).

Na igreja do mosteiro de Santo Tirso, o órgão grande existente “*foi construído por Frei Domingos Varela, monge beneditino, grande organista e organeiro, ou pelo seu discípulo Manuel de Sá Couto, o Lagoncinha*” (Passos, 1956: 13-28).

Dos trabalhos conhecidos deste organeiro do Minho, enumeramos¹¹⁶:

- 1795 – igreja de Creixomil (Barcelos)
- 1795-98 – igreja do mosteiro de Santo Tirso
- 1798 – santuário da Senhora da Abadia (Amares)
- 1798 – igreja matriz de Barcelinhos
- 1798 – igreja do mosteiro de Santa Maria do Bouro
- 1800 (?) – igreja de Mafamude (Gaia)
- 1801 – igreja dos Terceiros de S. Francisco (Porto)
- 1810 – Igreja paroquial de Gueifães (Maia)
- 1811 – igreja de Santo Ildefonso (Porto)
- 1815 – igreja paroquial de São Vítor (Braga)
- 1815 - igreja de Vila Nova de Muía (Póvoa de Lanhoso)
- 1816 – igreja do convento dos Remédios (Braga)
- 1817 (?) – igreja de São Tiago de Bougado (Trofa)
- 1817 – igreja do Bonfim (Porto)
- 1817 – igreja de São Lázaro (Braga)
- 1818 – igreja da Misericórdia de Barcelos
- 1818 – igreja paroquial de Fonte Boa (Esposende)
- 1819 – igreja da Senhora a Branca (Braga)
- 1820 – santuário da Senhora dos Remédios (Lamego)
- 1820 – igreja de Santa Marinha (Gaia)
- 1815-20 (?) – órgão da igreja dos Congregados do Porto (atribuído)
- 1820 – igreja de Perafita
- 1820 – igreja do mosteiro de Refojos (Ponte de Lima), intervenção
- 1820 – igreja da Misericórdia (Póvoa de Varzim)
- 1823 – igreja paroquial de Lordelo do Ouro (Porto)
- 1826 – igreja dos Terceiros Franciscanos (Ponte de Lima)
- 1828 – igreja do Corpus Christi (Gaia)
- 1830 – igreja de São Martinho e Bougado (Trofa)
- 1832 – igreja do Seminário de Santiago, positivo (Braga) (Apêndice 2, BR.005)
- 1836 – igreja de Telhado (Famalicão)

¹¹⁵ ADB, Fundo Monástico-conventual, Franciscanos, F-562, Doc. 2614.

¹¹⁶ Lista elaborada a partir de (Valença, 1995), (Carvalho, 1986: 471-519), pelos registos efetuados nas visitas aos instrumentos, pela consulta em www.monumentos.pt e www.meloteca.pt. (Acedidos a 14/8/2017).

E ainda alguns órgãos dos quais se desconhece a data:

igreja paroquial de Avintes (Gaia)
igreja de São Marcos (Braga)
igreja paroquial de Maximinos (Braga)
igreja de São José das Taipas (Porto)
igreja de São Mamede do Coronado (Trofa)
igreja paroquial de Vilar de Andorinho (Gaia)
capela de São Francisco de Freamunde (Paços de Ferreira) (?)
remodelação do órgão do Mosteiro de Grijó (Gaia)
intervenção no órgão do Mosteiro de Refoios de Basto
igreja de Águas Santas (Porto) (?)
igreja paroquial de Milheirós (Maia)
igreja paroquial da Silva Escura (Maia)
capela da Senhora da Guia (Ponte de Lima)
igreja do Mosteiro de Águas Santas (Maia)
igreja da Lapa (Braga)
igreja de São Francisco (Vila do Conde)
igreja da Penha de França (Braga), desaparecido
igreja paroquial de Cabanelas (Vila Verde)
igreja paroquial de São Miguel de Prado (Vila Verde)

Sobre Sá Couto, referiu João Esmeriz: “*os órgãos fabricados pelo Manuel de Sá Couto são bem construídos, sólidos e duradouros, com teclado em buxo, não coberto a marfim, possuindo todos um belo som forte e claro*” (Carneiro, 1959: 98-107).

Na “*The Organ: encyclopedia of keyboard instruments*” é apelidado de “o mais importante organeiro português do período neoclássico” (Bush & Kassel, 2006: 481).

Luís António de Carvalho (século XIX)

Este organeiro de Guimarães, trabalhou com Francisco António Solha, com quem terá aprendido a arte. Fixou a sua oficina também em Guimarães, na rua de Mata Diabos (Jordan, 1983: 116). É nesta cidade que terá a sua obra mais significativa, o órgão da colegiada da Senhora da Oliveira, executado em 1838, segundo a inscrição no interior do secreto.

Realizará trabalhos de reparação dos órgãos da catedral de Lamego, em 1830 (Jordan, 1983:120), e constrói novos os órgãos da capela da Ordem Terceira de S. Francisco (Guimarães) e da igreja de São Pedro de Rates (Póvoa de Varzim).

Na cidade de Braga, tem-se a confirmação apenas de dois órgãos, na igreja paroquial de Lamações (Apêndice 2, BR.013), construído em 1815, como consta numa inscrição no

interior do secreto: “*Professor Luís António de Carvalho / Guimarães / 1815 / N.º 45*” e na capela de Santa Maria Madalena (Convertidas), de 1814 (opus 43) (Apêndice 2, BR.048).

António Luís Gomes (século XIX)

O nome deste organeiro, do qual mais nada se sabe, surge numa “compostura e afinação”¹¹⁷ ao órgão da capela de São Sebastião das Carvalheiras (Apêndice 2, BR.006), a 14 de junho de 1878.

António José dos Santos (século XIX)

Conhecido por “organeiro de Mangualde”, era tio do organeiro Augusto Joaquim Claro, a quem terá transmitido o ofício. Teve também um filho que se dedicou à construção e reparação de órgãos, António José dos Santos Júnior.

Das suas obras destacam-se os órgãos da igreja de São Lourenço (1860), no Porto, e da igreja paroquial de Ribeirão (1874). A partir de 1880 surge já a assinatura do filho, como no caso do órgão da Sé de Aveiro (1883). Em Braga, foi responsável pela construção do órgão da igreja da Cidade, em 1870 (Apêndice 1).

José Joaquim da Fonseca (†1894)

Este “*factor d’órgãos*” teve a sua oficina no Porto, na rua da Bainharia, n.º 31-32. Segundo a obra “*Industria Instrumental Portuguesa*”, de Michel Angelo Lambertini, José Joaquim da Fonseca possuía:

*“dupla qualidade de violeiro e organeiro”, era “decano dos violeiros do seu tempo e o preferido pelos mais notáveis artistas do Porto. Concertava também instrumentos de palheta e harpas, tendo além d’isso uma especial predileção pela arte organaria e construindo vários órgãos que lhe deram bom nome”.*¹¹⁸

Dele são conhecidos os seguintes órgãos:

- 1871 – igreja de Santa Maria da Vitória (Porto)
- 1878 – igreja paroquial de Oliveira do Douro (Gaia)
- 1863 – igreja paroquial da Foz do Sousa
- 1863 – igreja de São João de Souto (Braga)
- 1868 – igreja São Domingos (Amarante)
- 1885 – igreja da Maiorca (Figueira a Foz)
- Séc. XIX – capela das Almas (Porto)

¹¹⁷ AISS, *Diversos 3*, nota do tesoureiro.

¹¹⁸ In: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Conjuntos/ConjuntosConsultar.aspx?IdReg=31658> (acedido a 22/8/2017).

O único trabalho em Braga é, sem dúvida, o pequeno órgão da igreja de São João de Souto (Apêndice 2, BR.031), que conclui em maio de 1863¹¹⁹, onde incorpora um registo de “*flauta dupla*”, em madeira, singular entre os órgãos ibéricos.

Augusto Joaquim Claro (1865 – 1917)

Foi um importante construtor de órgãos, natural da aldeia de Ínsua (Penalva do Castelo) e que fixou oficina em Braga na rua da Cónega (rua da Boavista).

Segundo a informação registada por Álvaro Carneiro (1959: 98), o mesmo organeiro nasceu em nove de fevereiro de 1865, tendo aprendido a arte com o seu tio António José dos Santos, de Mangualde, também ele organeiro de profissão.

Em 1885 encontra-se em Braga para realizar uma reparação no órgão da igreja de Santa Cruz, por impossibilidade do seu tio a quem tinha sido dirigido primeiro o convite. Certo que a vinda à capital minhota lhe trouxe reconhecimento na arte organeira e com isso novos trabalhos que justificaram a sua mudança para Braga.

Com a colaboração do padre Joseph Kempf, do Colégio do Espírito Santo (atual escola de Sá de Miranda), que lhe traduziu livros sobre as técnicas de organaria, aprofundou conhecimentos e tomou contacto do que se fazia na Alemanha e no resto da Europa, sobretudo com os novos sistemas de tração pneumática.

Foi pelas mãos de Joaquim Claro que o teclado para pés, pedaleira, aparece pela primeira vez nos órgãos portugueses. Outro mecanismo inovador introduzido por si, foi a aplicação de um transpositor geral, que assim é descrito na visita do padre Augustin Morford ao vice-reitor do Seminário de Braga (Santiago):

“um transpositor geral de teclados de mãos e pés é um verdadeiro luxo. Geralmente a transposição depende da ciência do executante; o Sr. Claro, porém, procurou substituir à ciência, que falta muitas vezes, um maquinismo infalível, incapaz de falhar” (Carneiro, 1959: 100).

O investigador Álvaro Carneiro, na sua obra “A música em Braga” (1959), abordou ainda a personalidade de Joaquim Claro que, muitas vezes, ficava prejudicado nas obras que executava porque, preocupado com os elementos técnicos e musicais acabava por introduzir melhorias que superavam os orçamentos e não lhe eram pagas.

¹¹⁹ ASJS, *Despesa da confraria de Nossa Senhora da Apresentação (1862-63)*, n.º 17.

Entre as suas obras mais significativas, encontram-se os órgãos para a Sé de Cabo Verde, que o próprio acompanhou na montagem, um órgão para a casa do Conde de Castro Guimarães, que chega a ser utilizado no Conservatório Nacional de Lisboa, e o grande órgão do Seminário de Santiago (Braga). Este último será mesmo a sua maior e mais complexa obra, uma homenagem à cidade que o acolheu, iniciado em 30 de julho de 1896 e concluído a 25 de julho de 1899 (Apêndice 2, BR.004).

O trabalho de Joaquim Claro foi reconhecido com a “menção honrosa”, em 1887, na Exposição Industrial Portuense e, em 1904 foi agraciado com o grau de Oficial da Ordem Civil do Mérito Agrícola e Industrial.

Faleceu na sua casa em Esporões, na Quinta da Granja, a 26 de janeiro de 1917. As cerimónias fúnebres realizaram-se, com forme fora seu desejo, na igreja do Seminário de Santiago, com o acompanhamento do grande órgão por si construído.

Na carta, já atrás referida, dirigida ao Padre João Nepomuceno Pimenta, vice-reitor do Seminário de Braga, o Reverendo Augustin Morford, reitor da igreja de Santa Maria, em Dorset (Inglaterra), faz uma análise do novo instrumento ainda em construção, aparentemente a pedido do mesmo, onde tece elogios ao trabalho de Claro:

“Este órgão a que os competentes e a imprensa téem feito elogiosas referencias, é atualmente o primeiro do paiz e cremos constituir uma prova concludente de que em Portugal se faz e pode fazer alguma cousa de mérito, que se possa colocar a par dos produtos estrangeiros, de qualquer género” (Carneiro, 1959: 422).

A imprensa, foi aliada na divulgação dos novos órgãos de Joaquim Claro. A revista musical de Lisboa “Arte Musical”, na edição de quinze de fevereiro de 1907 fez referência aos seus trabalhos, classificando como um fabricante “modesto” e “empreendedor”¹²⁰.

Após a sua morte, a oficina manteve-se aberta, nas mãos de António da Silva Mota, por certo seu funcionário, mas no Largo de Santa Cruz¹²¹.

Segue-se a lista com o resumo das obras conhecidas deste construtor:

- 1877 – igreja matriz de Monção, restauro
- 1885 – igreja de Santa Cruz, restauro
- 1890 – capela do cemitério de Agramonte (Porto)
- 1891 – igreja paroquial de Dume, destruído no incêndio
- 1894 – igreja paroquial de Beiriz (Póvoa de Varzim)

¹²⁰ Noticiário (1907). Revista “Arte Musical”, Ano IX, de 15 de fevereiro. Casa Lambertini.

¹²¹ Segundo uma inscrição no interior do órgão da igreja de Lamações.

c.1896 – igreja de Vila Cova (Barcelos)
c.1896 – igreja paroquial de Santa Marta de Portuzelo (Viana)
1899 – igreja do seminário de Santiago (Braga)
1899 – igreja paroquial de Vilar do Paraíso (Gaia)
c.1818 – igreja de São Domingos (Viana do Castelo)
1900 – igreja de Santa Maria (Covilhã)
1900 – igreja dos Congregados (Braga), remodelação
1901 – igreja matriz de Castelões (Vale de Cambra)
1903 – igreja matriz ou de Santo Estêvão (Valença)
1904 – igreja de São Luís de Pinhel (Guarda)
1905 – igreja matriz de Oliveira de Azeméis
1906 – igreja do Terço (Porto), acréscimo
1907 – igreja da Graça (Lisboa)
1907 – igreja de Nossa Senhora das Mercês (Lisboa), remodelação
1907 – igreja paroquial de Esmoriz
1908 – órgão do coro da matriz de Vila do Conde
1912 – Museu-Biblioteca do Conde de Castro Guimarães (Cascais)
Séc. XX – igreja matriz da Apúlia (Esposende)
Séc. XX – igreja matriz de Arcos (Vila do Conde)
Séc. XX – igreja de NS do Amparo de Benfica (Lisboa)
Séc. XX – igreja de Beiriz (Póvoa de Varzim)

João Sampaio & Filhos (século XX)

Empresa sediada em Lisboa e que desenvolveu trabalhos por todo o país.

Em Braga, apenas se tem conhecimento da sua presença no ano de 1948, numa intervenção no órgão da Epístola, na Catedral. Na mesma colocam no instrumento um fole de mesas paralelas e o ventilador elétrico. Eliminam o teclado original de oitava curta, substituindo-o por outro, de oitava completa.

Luís Artur Esteves Pereira (século. XX)

Realizou diversas intervenções em órgãos importantes, algumas delas confiadas pela Direção de Monumentos Nacionais, como foi o caso da Sé de Braga. Escreveu também alguns artigos sobre a organaria portuguesa e colaborou com o Ministério da Cultura em diversos estudos.

Foi-lhe atribuído o restauro do órgão do Evangelho da Sé de Braga, em 1978, até ser afastado, em 1983, após uma avaliação dos trabalhos realizada por uma equipa que contava com Santiago Kastner e Antoine Silbertin-Blanc, depois da denúncia do Cónego Manuel Faria sobre o trabalho que estaria a ser realizado no órgão (Carvalho, 1986: 474-476).

Em 1983, inicia a desmontagem do órgão do mosteiro de Santa Marinha da Costa (Guimarães), embora não chegue a iniciar os trabalhos e as peças estejam armazenadas no coro alto da igreja. Chegou também a construir um pequeno órgão para a igreja paroquial de Mouquim, em Famalicão.

José Rodrigues († 1975) e Joaquim Rodrigues († 1983)

Pai e filho, residentes na freguesia de Gondizalves, próximo de Tibães.

Embora sem conhecimentos aprofundados de organaria, possuíam uma pequena oficina de marcenaria no piso térreo da casa, onde começaram por reparar harmónios.

Na década de 70, perante muitas solicitações, realizaram pequenas reparações em órgãos da arquidiocese de Braga, muitas vezes acompanhados pelo Padre Mendes de Carvalho, do qual obtivemos esta informação numa entrevista aberta, realizada em agosto de 2012.

A sua ação incidia essencialmente na reparação dos foles, colocação de ventiladores que, por serem adaptados era bastante ruidosos, e afinação. Há sinais do seu trabalho nos órgãos da Senhora à Branca, Lapa, São Vítor, São Vicente, Nogueira, Palmeira, São Lázaro, Seminário de Santiago, Bom Jesus e na catedral, onde era hábito deixarem uma pequena etiqueta com o seu nome (imagem 49).

A atividade de José Rodrigues é um testemunho valioso que, na década de 70, grande parte dos órgãos de Braga estavam em uso. Após a sua morte, cabe ao filho Joaquim continuar os trabalhos do pai. Contudo, não por muito tempo, pois também este morreu repentinamente em janeiro de 1983. O único membro da família que se dedicava à organaria, o sobrinho Pedro, morreu em abril do mesmo ano, vítima de paragem cardíaca, quando se deslocava para o Bom Jesus afim de realizar uma reparação no órgão (Carvalho, 1986: 501).

Ficam por completar as reparações dos órgãos de Palmeira (Braga) e de Ribeirão (Famalicão), que se encontravam em curso. A pequena oficina conserva-se intacta, desde o desaparecimento dos organeiros Rodrigues (Carvalho, 1986: 501).

Nas intervenções que realizavam, na pequena etiqueta com o nome da firma, registavam a data da intervenção, fazendo o mesmo num dos tubos interiores do órgão.

Imagem 42 – Etiqueta no órgão da igreja de Nogueira (Braga). Foto do autor.



António Simões (n.1952)

Nasceu em Pousaflores, concelho de Ansião. Depois de estudar no Seminário de Coimbra, onde iniciou a paixão pela música, continuou os estudos musicais no Conservatório de Música do Porto e depois no Instituto Gregoriano de Lisboa.

Entre 1973 e 1983, dedicou-se profissionalmente ao ensino de música em várias escolas do distrito de Coimbra e em Lisboa. Em 1983, depois de um estágio de organaria com empresa Flentröp, na Holanda, e apoiado por uma Bolsa de Estudos da Fundação Calouste Gulbenkian, deslocou-se para Barcelona para desenvolver estudos técnicos sobre organaria, com o mestre Gerhard Grenzing.

Em 1984, regressado a Portugal, iniciou os primeiros trabalhos enquanto organeiro, com o restauro do órgão da igreja de São Roque (Lisboa). É a profissão que mantém até hoje, contando com mais de uma centena de órgãos restaurados de Norte a Sul do país.

Na salvaguarda e valorização do órgão histórico em Portugal, em 1991 cria, juntamente com outras personalidades da música, a Associação Portuguesa dos Amigos do Órgão (APAO).

Em Braga, foi responsável pela maior parte das intervenções de restauro e manutenções, destacando-se:

- 1987 – Sé de Braga (órgão do Evangelho)
- 1989 – Sé de Braga (órgão da Epístola)
- 1992 – Sé de Braga (órgão positivo)
- 1993 – Basílica do Bom Jesus do Monte, reparação
- 1995 – Basílica dos Congregados
- 1997 – Igreja paroquial de Real
- 1998 – Igreja da Conceição – Instituto Monsenhor Airosa
- 1999 – Salão nobre do Edifício dos Congregados, da Universidade do Minho
- 2001 – Igreja de Santa Cruz
- 2003 – Igreja da Misericórdia
- 2007 – Museu da Sé de Braga (órgão portativo)
- 2009 – Igreja de São Lázaro
- 2013 – Igreja de São Marcos
- 2016 – Igreja de São Vítor

Pedro Guimarães von Rohden (n. 1963)

Juntamente com a esposa Beate Guimarães von Rohden, dirige a “Oficina e Escola de Organaria”, instalada em Esmoriz desde 1996.

Iniciou a aprendizagem do ofício de organaria em 1986, na oficina de Georg Jann, na Baviera – Alemanha. Concluiu a aprendizagem com o exame de oficial perante a Câmara de Ofícios de Munique. Após trabalho noutras oficinas de organaria, frequentou o curso de mestrado em Organaria na Escola Profissional para a Construção de Instrumentos Musicais (Fachschule (Meisterschule) für Musikinstrumentenbau) e, concluiu, em junho de 1994, com aproveitamento, o exame final do mesmo. Em agosto de 1994 prestou provas de Mestre-Organheiro perante a Câmara de Ofícios de Stuttgart. Como Mestre-organheiro ficou habilitado a dirigir uma oficina de organaria e a formar aprendizes na Alemanha. Em 1992, fundou com os mestre-organheiros Georg Jann e Franz Thalhammer a Oficina e Escola de organaria.

Atualmente, intervém na manutenção e salvaguarda de vários instrumentos de Norte a Sul, sobretudo no restauro de órgãos históricos.

Em Braga, teve a responsabilidade dos restauros efetuados pela Oficina e Escola de organaria dos órgãos da igreja paroquial de Adaúfe (Apêndice 2, BR.001), em 2001, e do convento Franciscano de Montariol (2003) (*Ibidem*, BR.049), bem a construção do órgão da capela Árvore da Vida, do seminário de Braga (*Ibidem*, BR.009).

2. Os órgãos no concelho de Braga

Dos mais de cem órgãos existentes na arquidiocese de Braga, é na sede de concelho que se concentra a parte mais significativa dos mesmos, com mais de metade dos instrumentos.

A estes, cabe ainda somar os três instrumentos desaparecidos: o grande órgão Rieger (convento de Montariol), o antigo órgão da capela da Faculdade de Teologia e o da capela de Nossa Senhora da Penha de França.

Na listagem seguinte indicam-se os órgãos existentes no concelho de Braga, por paróquia, com base no levantamento realizado e na visita, *in loco*, a cada um deles. Deste trabalho de campo resultou a recolha de várias informações, sobretudo dados técnicos sobre cada instrumento, e o seu estado de conservação¹²².

¹²² No final deste trabalho, no apêndice 2, é apresentada a imagem de cada um dos instrumentos e alguns dados sumários. Apresentamos também, no apêndice 1, o exemplo sùmula de cada instrumento, tendo por base as fichas de inventário, construídas para recolha da informação sobre cada órgão.

Tabela 5 – Lista dos órgãos de tubos do concelho de Braga, por templo/paróquia

N.º	Paróquia		Localização	CÓD.
1	Adaúfe (Santa Maria)	1	Igreja paroquial de Sta. Maria *	BR.001
2	Arcos (São Paio)			
3	Arentim (Divino Salvador)			
4	Aveleda (Santa Maria)			
5	Cabreiros (São Miguel)			
6	Celeirós (São Lourenço)			
7	Cividade (São Tiago)		Igreja paroquial de Santiago *	BR.002
			Capela do Instituto Monsenhor Airosa *	BR.003
			Seminário Maior – grande órgão	BR.004
		8	Seminário Maior – órgão positivo	BR.005
			Capela de São Sebastião das Carvalheiras *	BR.006
			Capela de São Pedro e São Paulo	BR.007
			Capela do ano propedêutico	BR.008
			Capela Árvore da Vida	BR.009
8	Crespos (Santa Eulália)	1	Igreja paroquial de Santa Eulália *	BR.010
9	Cunha (São Miguel)			
10	Dume (São Martinho)	2	Igreja paroquial – órgão séc. XIX *	BR.011
			Igreja paroquial – órgão novo	BR.012
11	Escudeiros (São Pedro)			
12	Espinho (São Martinho)			
13	Esporões (São Tiago)			
14	Este (São Mamede)			
15	Este (São Pedro)			
16	Ferreiros (Santa Maria)			
17	Figueiredo (Divino Salvador)			
18	Fradelos (São Martinho)			
19	Fraião (São Tiago)			
20	Frossos (São Miguel)			
21	Gondizalves (Santo André)			
22	Gualtar (São Miguel)			
23	Guizande (São Miguel)			
24	Lamações (Santa Maria)	1	Igreja paroquial de Santa Maria *	BR.013
25	Lamas (Santa Maria)			
26	Lomar (São Pedro)			
27	Maximinos (São Pedro)	2	Igreja paroquial de São Pedro *	BR.014
			Capela São Miguel o Anjo *	BR.015
28	Merelim (São Paio)			
29	Merelim (São Pedro)			
30	Mire de Tibães (São Martinho)	1	Igreja do Mosteiro de Tibães *	BR.016
31	Morreira (São Miguel)			
32	Navarra (São Lourenço)			
33	Nogueira (São João Batista)	1	Igreja paroquial de São João Batista *	BR.017
34	Nogueiró (Divino Salvador)			
35	Oliveira (São Pedro)			
36	Padim da Graça (Santo Adrião)	1	Capela da Senhora da Graça *	BR.018
37	Palmeira (Santa Maria)	2	Igreja paroquial *	BR.019
			Capela de Santo Estêvão	BR.020

38	Panoias (Santa Maria)			
39	Parada de Tibães (São Paio)			
40	Passos (São Julião)			
41	Pedralva (Divino Salvador)			
42	Penso (Santo Estevão)			
43	Penso (São Vicente)			
44	Pousada (São Paio)	1	Casa de Lages (capela de Sto. António) *	BR.021
45	Priscos (São Tiago)			
46	Real (São Jerónimo)	3	Igreja paroquial * Positivo de coro Salão paroquial	BR.022 BR.023 BR.024
47	Ruilhe (São Paio)			
48	Santa Lucrécia de Algeriz (S Tiago)			
49	Santa Maria Maior e Sé Primaz	5	Catedral – órgão do Evangelho * Catedral – órgão da Epístola * Catedral – órgão positivo do coro * Catedral – órgão positivo do museu * Igreja da Misericórdia *	BR.025 BR.026 BR.027 BR.028 BR.029
50	Santo Adrião	1	Capela de São João da Ponte *	BR.030
51	São João de Souto	7	Igreja paroquial de São João de Souto * Igreja do Pópulo * Igreja do Salvador (Lar Conde Agrolongo) * Igreja de Santa Cruz * Igreja de São Marcos (Hospital) * Igreja dos Terceiros (Ordem 3ª S. Francisco) * Igreja da Lapa *	BR.031 BR.032 BR.033 BR.034 BR.035 BR.036 BR.037
52	São José de São Lázaro	3	Igreja paroquial de São José de São Lázaro * Basílica dos Congregados * Salão nobre da Universidade do Minho (IEC) *	BR.038 BR.039 BR.040
53	São Vicente	4	Igreja paroquial de São Vicente * Igreja do Carmo * Capela da Casa de Infias Capela Lar de São José *	BR.041 BR.042 BR.043 BR.044
54	São Victor	7	Igreja paroquial * Igreja da Senhora à Branca * Capela da Faculdade de Teologia UCP Capela Recolhimento das Convertidas * Igreja de São Boaventura (Montariol) – órgão inglês Igreja de São Boaventura (Montariol) – órgão novo Capela Imaculada (Seminário Menor)	BR.045 BR.046 BR.047 BR.048 BR.049 BR.050 BR.051
55	Semelhe (São João Baptista)			
56	Sequeira (N S da Expectação)			
57	Sobreposta (Santa Maria)			
58	Tadim (São Bartolomeu)			
59	Tebosa (Divino Salvador)			
60	Tenões (Santa Eulália)	1	Basílica do Bom Jesus do Monte *	BR.052
61	Trandeiros (S. Salvador)			
62	Vilaça (Santa Cecília)			
63	Vimieiro (Santa Ana)			
TOTAL		52		

* órgãos ibéricos

VI PARTE – O órgão ibérico no contexto litúrgico e cultural

1. Documentos da Igreja sobre o uso do órgão

No apontamento histórico sobre a relação da Igreja com o órgão (Cap. I), anuímos já sobre as preocupações subjacentes à música nos templos e à utilização de instrumentos durante os Ofícios.

Apercebendo-se de uma certa “anarquia” no que respeita à separação entre o que é de índole profano e o que é permitido no espaço sagrado dos templos, a Igreja promulgou diversos documentos, visando a regulação e a uniformização da prática litúrgica e da música no seio desta.

Estes documentos surgem sobretudo a partir da Idade Média, no formato de bula, encíclica, constituição, decreto, instrução, muto próprio, ordenação, entre outros (Castagna, 2006: 1-2).

Os normativos de Roma não têm como propósito os aspetos técnicos da música, voltam-se particularmente para a ratificação de novidades e defesa dos costumes antigos. Na maior parte das vezes, tiveram um carácter geral, sendo algumas das vezes complementadas por documentos episcopais ou das Ordens religiosas.

De entre os documentos dirigidos à generalidade dos cristãos, entre os séculos XIV a XX, Castagna (2006: 2), destaca:

1. Bula *Docta Sanctorum* de João XXII (1325).
2. “*Decreto do que se deve observar, e evitar na celebração da Missa*” (Seção XXII), Concílio de Trento, 1562.
3. Constituição *Piæ sollicitudinis studio*, de Alexandre VII (23 de abril de 1657).
4. Carta Encíclica *Annus qui hunc*, do papa Bento XIV (19 de fevereiro de 1749).
5. *Ordinatio quoad sacram musicen*, da Sagrada Congregação dos Ritos (25 de setembro de 1884).
6. Decreto *Quod sanctus Augustinus* de Leão XIII (7 de julho de 1894).
7. *Motu Proprio Tra le sollecitudine* de Pio X (22 de novembro de 1903).
8. Carta Encíclica “*Musicae sacrae disciplina*” sobre a música sacra, de Pio XII (25 de dezembro de 1955).
9. Instrução “*De Musica Sacra*”, de Leão XXIII, 3 de setembro de 1958.
10. Decretos sobre música do Concílio Vaticano II (1961-1965).

No século XV, na Cúria Romana, o clima é de crítica à forma como a música estava presente na Igreja. Não se colocava em causa a beleza da música, mas sim o facto de não se

compreender a Palavra e do canto não estar adaptado à liturgia. Não era música sacra, era apenas música profana com texto sacro, que mesmo esse não era inteligível tal era a quantidade de ornamentos técnicos das composições e harmonizações (Avolio, 2008).

A preocupação central da Igreja nos primeiros documentos, sobretudo no **Concílio de Trento**, era a sacralidade da música e o afastamento dos temas de cariz profano, quer diretamente, quer por inspiração, da música que se praticava nas igrejas. As diferenças entre a música profana e a sacra eram ténues, por vezes confundindo-se.

Os músicos profanos, que atuavam nos átrios das igrejas, nas praças e nas festas, e aqueles que acompanhavam o cerimonial religioso no interior dos templos, eram os mesmos. Neste propósito, em setembro de 1562, redige-se, em Trento, que os elementos profanos deviam ser proibidos na música que se ouvia na Igreja e que esta, em caso algum, devia sobrepor-se ao texto sagrado (Coba, 2009).

Contudo, as mudanças que se discutiram em Trento não determinavam a substituição de muitos dos ritos e tradições locais, enraizadas desde os tempos medievais. Nas dioceses de Lyon e Braga, e em algumas ordens religiosas, como os Beneditinos e os Cistercienses, era concedido que mantenham ritos próprios (Rito Bracarense), permissão que é reforçada com a bula *Quod a nobis* (1568), de Pio V, que autorizava que se preservassem ritos próprios, distintos do Breviário Romano, desde que em uso há mais de duzentos anos (Castagna, 2001: 4).

Anteriormente, o Papa João XXII, tenta disciplinar a música na Igreja com a publicação da bula “*Docta Sanctorum Patrum*”, mas sem um resultado verdadeiramente visível. Contudo, este documento, terá muito do que será a base para as disposições tridentinas.

Procurou-se a simplificação da polifonia, ao mesmo tempo que se aplicou a mesma tendência no acompanhamento feito pelos instrumentos. Em alguns casos, dispensava-se o acompanhamento instrumental e mesmo o órgão podia ser reduzido a pequenas intervenções. Muitos, nos corredores da Igreja, entenderam este princípio como o da primazia da voz humana, em que o canto *a capella* seria o mais digno para louvar o Criador.

Neste contexto ganha particular apreço, como se dá a perceber, o canto gregoriano, em que a música monofónica e monódica está ao serviço da letra, dispensando qualquer acompanhamento ou reduzindo-o ao mínimo indispensável.

Se, por um lado é verdade que as sessões conciliares de Trento, não se debruçaram diretamente sobre aspetos musicais, abriu caminho a que nos sínodos que se lhe seguiram se

pudessem tomar decisões sobre a mesma. Contudo, ao reservar à autoridade papal a edição oficial do Missal e do Breviário acabaria por intervir, retirando das mesmas muitas formas musicais que se implantaram com alguma anarquia durante a Baixa Idade Média (Martinez, 1977: 137-139).

Bento XIV, na Carta Encíclica *Annus qui hunc*, de 1749, determina que “não sejam absolutamente proibidos os instrumentos musicais” e também não assume uma posição radical no que toca ao acompanhamento musical. O aspeto central deste documento será a distinção do que é música para a Igreja e música de teatro.

Neste espírito de aparente abertura refere no parágrafo 7.º que:

“pode ser aceite nos ofícios o costume do canto figurado ou harmónico, bem como o uso de instrumentos musicais, reprovando apenas o que é abuso”. Logo depois, no parágrafo 10.º afirma que *“necessitamos definir os limites entre o canto e o som de igreja e aquele dos teatros, e precisamos definir a diversidade entre os dois, porque hoje o canto figurado ou harmónico, acompanhado por instrumentos, é usado tanto nos teatros como nas igrejas”* (Castagna, 2006: 5-6).

O parágrafo 11.º refere-se mais objetivamente à questão dos instrumentos permitidos na igreja, citando várias opiniões. Uma das referências apontadas é a do I Concílio Provincial de Milão, que admitia apenas o uso do órgão, rejeitando todos os demais instrumentos. Contudo, para o Papa, a questão mais importante não seria “quais?”, mas antes “como?”, pois tinham uma função de subordinada à Palavra e, citando o bispo Wihelm Lindan, “para que o sentido desta seja impresso na mente dos ouvintes e as almas dos fiéis sejam impelidas para a contemplação das coisas espirituais e para o amor a Deus” (Castagna, 2006: 6).

A proposta papal passa por um modelo constituído na base dos instrumentos de corda e com a utilização do órgão e do fagote como baixo contínuo (Castagna, 2006: 15).

Cerca de dois séculos volvidos, a Música Litúrgica está absorvida pela pobreza e por abusos, e exigia uma mudança de orientação. É neste contexto que surge o “*Motu Proprio*”, do Papa Pio X, apresentado na Festa de Santa Cecília, em 22 de novembro de 1903.

Deste documento sobressai o imperativo que a música deve estar ao serviço do texto e não o contrário: *“o seu fim próprio é acrescentar mais eficácia ao mesmo texto”* (*Motu Proprio*, Princípios Gerais).

Nos géneros de música admitidos pela Igreja, o canto gregoriano é tido por “*canto próprio da Igreja Romana*”, ao que o mesmo documento insiste em que se restabeleça este género musical no culto.

A utilização dos instrumentos merece a atenção especial num dos capítulos, o sexto, que, mais uma vez, reforça a primazia do canto e da inteligibilidade do texto. Assim, o uso de qualquer instrumento, à exceção do órgão, necessitava de permissão extraordinária. Devia ser observado que o instrumento não se podia sobrepor ao canto, nem atuar a solo em extensos prelúdios ou pelo meio do canto. Por isso se proíbe: “*o uso (na Igreja) do piano bem como o de instrumentos fragorosos, o tambor, o bombo, os pratos, as campainhas e semelhantes*” (*Motu Proprio*, VI – 19).

Em 1955, o Papa Pio XII sente a necessidade de se dirigir à Igreja, reforçando a importância da música e da disciplina que a esta deve presidir no contexto eclesial. Fala pela carta encíclica “*Musica Sacra Disciplina*”, que citaremos por “MSD”. A preocupação de Pio XII com a “*nobre e respeitável arte*” é que a mesma contribua para o esplendor do culto e contribua para enriquecer a vida espiritual dos fiéis (MSD, *Introdução*, 1). Para este Papa, a voz era o principal instrumento para o louvor de Deus, mas admite que também “*o órgão e os outros instrumentos aduzem dignidade, ornamento e prodigiosa riqueza*” às cerimónias religiosas, desde que usados com moderação (MSD, 6).

A finalidade da música sacra, como já tinha sido afirmado no Concílio de Trento, era “*eleva os corações dos fiéis a Deus*” ajudando a tornar mais intensa e eficaz a oração litúrgica (MSD, 13), por isso “*A liberdade do artista deve estar sujeita à lei divina*” (MSD, 8-9).

No que toca aos instrumentos, já de há séculos que a Igreja de Roma adotou o órgão com especial predileção “*por conferir notável esplendor e singular magnificência, por comover a alma dos fiéis*” e ser aquele que melhor se conjugava com o canto (MSD, 28).

Na sua encíclica, Pio XII, conclui que a música sacra devia ser conforme ao ensinamento da fé cristã e contribuir para a explicação e compreensão desta. Para esse propósito deve usar de linguagem fácil e melodia simples, evitar os textos que não os da sagrada escritura. Os cânticos aos serem simples, mas dignos, permitem que o povo cante a “*uma só voz nas funções religiosas*” e eleva “*a alma dos fiéis às coisas celestes*” (MSD, 30).

Neste documento papal fica clara a abertura a géneros musicais mais populares e que favorecem a participação dos fiéis “*para que (os fiéis) assistam ao santo sacrifício não tanto*

como espectadores mudos e quase inertes, mas de forma que, acompanhando com a mente e com a voz a ação sacra”.

Para os Padres do **Concílio Vaticano II**, que citaremos por “SC”, a música litúrgica é:

“parte necessária e integral da liturgia solene”, afirmando que “será tanto mais santa quanto mais intimamente unida à ação litúrgica, seja expressando com maior delicadeza ou fomentando a unanimidade, seja conferindo maior solenidade aos ritos sagrados” [SC 112].

A Música é mesmo apelidada de *“tesouro de inestimável valor”*.

No que concerne aos instrumentos, nomeadamente o órgão, o apreço continua a recair sobre este, mesmo por se tratar do “rei dos instrumentos”. Face aos anteriores documentos analisados, como acontece no que respeita aos géneros musicais, passa a existir no discurso da Igreja uma maior abertura à utilização de outros instrumentos desde que exista “parecer e consentimento da autoridade territorial competente”, ou seja, do bispo. Apesar disso, o órgão é aquele que recebe maior, ou total, aprovação, pois *“o som é capaz de dar às cerimónias do culto um esplendor extraordinário e elevar poderosamente o espírito para Deus” [SC 120].*

2. A responsabilidade da Igreja sobre o Património cultural

A expressão artística na Igreja é uma forma de comunicação com o fim de levar aos fieis a mensagem cristã, numa linguagem adequada a cada tempo e cultura (Conferência Episcopal Portuguesa, 2005: 3).

Nas mãos da Igreja está um dos mais significativos acervos de obras, artísticas e históricas, que constituem um conjunto patrimonial único (Carvalho, 2007: 11). Nesta breve análise, iremo-nos apoiar no compêndio de princípios e orientações da Conferência Episcopal Portuguesa, que citaremos por “CEP”, para os bens culturais.

Embora não se refira objetivamente aos instrumentos musicais e, em particular, ao órgão, encaramo-lo no contexto do Património Cultural da Igreja, como elemento artístico especial, dotado de uma linguagem musical e plástica.

À Igreja cabe o dever de guardar e estimar todos os bens, nos quais se incluem os órgãos, como elementos integrantes do espaço sagrado, mesmo quando perdem o uso litúrgico e estão silenciados pelo abandono, mas, que pela sua simples presença possuem expressão catequética e são testemunhas de uma tradição secular (CEP, 2005: 4).

Sobre a administração dos bens (Cap. II do CEP), a Igreja não se pode escusar à sua guarda, conservação, restauro, utilização e valorização. No caso dos instrumentos musicais, o dever de zelo, passa em primeiro lugar pela utilização para o fim para o qual foram criados “*Ad majorem gloria Dei*” e, se é verdade que uma parte significativa deste Património está degradada, também o é que não se deverá descurar o dever de conservação, mesmo quando não é possível uma recuperação ou restauro, deve-se cuidar que o bem não siga um processo de degradação.

O parágrafo 13.º faz alusão à importância, hoje reconhecida, de se conhecer os bens existentes. Deste modo, é uma obrigação a inventariação completa, com o registo fotográfico. É o primeiro passo para que a memória não se perca e se reavive a memória da comunidade (CEP, 2005: 7).

O interesse pelos os órgãos ibéricos, enquanto elemento de relevante interesse cultural, tem levado ao estudo e recuperação de muitos exemplares destes instrumentos que, ao abrigo da Lei¹²³ e da memória histórico-cultural, possuem as características de autenticidade, originalidade, raridade, singularidade e, como instrumentos musicais reúnem em si a vertente material e técnica, a par da capacidade de transmitir uma linguagem (comunicação) singular, por meio da música, também ela património, no género imaterial.

Em Portugal, a Igreja Católica é a entidade detentora, quase em exclusividade, deste notável bem patrimonial (órgão ibérico)¹²⁴ que, num só elemento, reúne várias disciplinas artísticas e especialidades, desde a talha, a pintura e douramento, a imaginária e escultura, além da arquitetura, da acústica, da musicologia e da organaria. Apesar do crescente interesse pelo órgão histórico, não existe ainda um regime de proteção que tenha em consideração o incalculável valor deste instrumento que, apesar de detentor do título “ibérico”, desenvolveu uma identidade própria em território nacional, com características diferenciadoras do congénere espanhol, visíveis na disposição das fachadas, na composição tímbrica do instrumento e nas obras musicais compostas em Portugal.

¹²³ Art.º 2.º da Lei 107/2001, de 8 de setembro (Lei de bases da política e do regime de proteção e valorização do património cultural).

¹²⁴ Art.º 4.º, 4, da Lei 107/2001, de 8 de setembro.

Uma das características do Património artístico da Igreja, como é exemplo o órgão, é sua contínua utilização, para louvor de Deus, mas também pela fruição da sua beleza em concertos, visitas e exposições. O uso dos bens artísticos da Igreja, em colaboração com iniciativas da sociedade que visem o conhecimento, não é contrário ao serviço para o qual foram produzidos, e ao respeito que se lhes deve enquanto testemunhos da fé (CEP, 2005: 8).

Os arquivos documentais são dos elementos mais importantes para se conhecer a História e, ao mesmo tempo, dos mais frágeis. Merecem especial atenção e cuidado, para que se conservem e possam estar acessíveis para consulta, resguardando-se os devidos cuidados (CEP, 2005: 10).

A missão de zelar pelos bens passa pela atividade. A realização de concertos e a edição de documentação é de suma importância para que se conheça e, conhecendo, se valorize. A Igreja, ao longo da sua História, sempre viu a Arte como meio de elevação espiritual e cultural, não a privando a ninguém (CEP, 2005: 11).

Quando da decisão ou ação sobre um bem patrimonial deve-se usar da máxima prudência, já que uma má intervenção ou uma intervenção pouco qualificada pode ser mais prejudicial que a inação, com consequências nefastas e algumas irreversíveis e irreparáveis (Carvalho, 2007: 66).

Também é verdade que esta valorização só é possível se aqueles a quem está confiado o Património estiverem sensíveis e informados do seu valor e importância e, acima de tudo, da sua responsabilidade. A formação artística e patrimonial nos seminários para o clero, e a organização de sessões informativas para os agentes paroquiais com responsabilidade sobre o Património seriam iniciativas positivas a tomar em defesa do mesmo Património.

3. A utilização do órgão hoje

Nos últimos anos, temos vindo a assistir a um notável ressurgimento do órgão, quer enquanto instrumento musical, quer como elemento patrimonial. Este facto é visível no interesse e frequência do público nos concertos de órgão, que cresceu de forma evidente nos últimos anos e que poderá ser um sinal de uma maior consideração e valorização deste instrumento na sua dimensão artística e patrimonial.

A oferta de uma programação musical de qualidade e diversa, a par de uma maior divulgação cultural têm sido contribuindo extraordinariamente para uma maior sensibilização do público para o instrumento e para o universo de composições criadas à volta do mesmo. Hoje (2017), existem um pouco por todo o país eventos relacionados com o órgão: “Festival de Órgão de Braga”, “Ciclo de Órgão de Famalicão”, “Festival Internacional de Órgão Ibérico – Misericórdia de Guimarães”, “Festival Internacional de Órgão da Madeira”, “Ciclos de concertos a 6 órgãos de Mafra”, “Ciclo Internacional de concertos da Sé do Porto”, “Órgão – festival internacional do Porto e Grande Porto”, “Festival de Órgão do Algarve”, “Ciclo de órgão de Torres Vedras”, “Ciclo de órgão de Santarém” e integrado em eventos culturais como o “Festival Terras sem Sombra” ou na programação dos “Dias da Música do Centro Cultural de Belém” e da Fundação Calouste Gulbenkian.



Imagem 43 – Cartazes de diferentes Festivais de Órgão em Portugal.

Contudo, não esquecemos que o mais importante é a existência da matéria prima, neste caso os órgãos, em número, qualidade e interesse histórico. Um enorme tesouro organístico que Braga e a região que a circunda tem a sorte de possuir e para o qual, nos últimos anos, se tem vindo a ganhar consciência da sua importância e da sua relação com o território e as suas gentes.

O órgão é um instrumento de comunicação que usa uma linguagem universalmente perceptível, que é a música. O signifiante “órgão”, enquanto instrumento musical, só tem significância se tocar, sendo essa sua propriedade que o faz veículo de comunicação musical. Ora, um órgão apenas é musical se tocar, senão remete-se a um objeto decorativo, móvel ou imóvel.

4. Conservar, restaurar e salvaguardar

Este é um tema que, desde há alguns anos, se vê envolto em alguma polémica. O ponto de partida deve sempre residir no estudo e amplo conhecimento histórico e cultural dos instrumentos e da sua evolução.

A acessão dos verbos restaurar e renovar é distinta, e se no primeiro caso o significado se prende com a ação de devolver a algo o seu estado original, no caso de renovar pode implicar alterações que visem uma melhoria que, em alguns casos pode significar um caminho oposto ao do restauro e à aproximação ao estado original (Jambou, 1983: 42).

Assistimos, ao longo dos séculos, a mais exemplos de renovação do que a restauros. Basta pensar no que sucedeu aos órgãos do século XVI e XVII. Os novos órgãos construídos supuseram sempre um avanço técnico, onde os organeiros aproveitavam os materiais dos instrumentos anteriores, mas construíam órgãos novos, onde aplicavam novas técnicas. Inúmeras vezes era utilizada a expressão “aumento”, pelo que as intervenções realizadas tinham quase sempre o propósito de aumentar os recursos dos instrumentos e, de certo modo, atualiza-lo face às novas tendências artísticas e estéticas (Jambou, 1983: 42).

Por outro lado, o restauro deve ser precedido de um cuidadoso trabalho de inventário dos instrumentos existentes, do seu estado e elementos, com a sua descrição e catalogação, assim como um estudo histórico e documental sobre cada um deles.

Atendamos também que, um critério cego de restituição dos instrumentos àquilo que se considerar o seu estado primitivo, pode conduzir a extremismos e a soluções que comprometem o fim para o qual esses instrumentos foram criados, tocar.

Deste modo, o organista, aquele que dará uso ao instrumento, e a comunidade que o acolhe tem uma palavra a dizer e não podem ser partes excluídas num processo de intervenção.

Sem embargo, o restauro é a forma mais adequada de salvaguardar os órgãos que testemunhem uma época, um organeiro ou uma escola. Para isso há que ter em consideração o valor e o estado de conservação do instrumento, o conhecimento histórico que se possui do mesmo e a função que lhe está reservada: litúrgica, cultural e educativa (Jambou, 1983: 43).

Mas, sem dúvida, que o mais importante a considerar no contexto de intervenção sobre os órgãos históricos é o interesse que existe do público por estes. Conscientes que não é algo nato e que é necessário dar a conhecer e estimular. Vente (1983: 47) sublinha esse

mesmo caminho, salientando a importância de dar a conhecer, especialmente nas escolas de música e seminários a importância da música de órgão, particularmente a ibérica. Realizar visitas e eventos que aproximem o público deste instrumento, estimulando, na população em geral, o apreço e reconhecimento do valor deste Património. A par disso, salienta-se novamente, a necessidade de contabilizar os instrumentos que existem, classificando-os quanto ao seu estado de conservação (Vente, 1983: 48).

Um estudo aprofundado dos órgãos, ainda que seja um trabalho complexo, será uma garantia para evitar intervenções menos qualificadas e “restauros” catastróficos. Um bom restauro é algo complexo, mas é preferível fazer pouco e bem do que estragar muitos órgãos (Vente, 1983: 49). Em organaria, cada instrumento é singular, apesar das técnicas serem semelhantes, o que exige um cuidadoso estudo que anteceda à intervenção técnica.

O restauro é mais que uma tarefa de organaria, exige, além do saber técnico, uma vasta experiência e uma sensibilidade para reconhecer o valor do passado. Uma intervenção histórica obriga a conhecimentos de artesanato antigo, das suas técnicas e práticas, materiais e procedimentos. Não se trata apenas de dar voz ao instrumento, pois isso seria apenas uma “reparação” (Jarne, 1983: 52).

Durante séculos, sucederam-se intervenções nos órgãos nas quais o principal critério parece ter sido o gosto do organeiro ou a influência do organista. Neste contexto, se é verdade que algumas foram pouco significativas, não é menos verdade que, a introdução de elementos estranhos ao órgão histórico, vieram causar danos irreparáveis, como a alteração dos someiros para incluir um teclado maior, sem oitava curta, a alteração do plano sonoro ao “gosto” de uma época ou a tentativa de modernizar os instrumentos com novas técnicas e artifícios (Jarne, 1983: 52).

À cabeça dos processos de restauro não podem estar unicamente critérios económicos ou preferências pessoais, há que ter consciência da verdadeira importância de preservar este testemunho cultural, legado das gerações passadas, fomentando e apoiando o restauro dos órgãos de forma competente e responsável, sob pena de perder este tesouro artístico.

Em primeiro lugar, defende o organeiro Gerhard Grenzing (1983: 55), os órgãos históricos mais que restauro necessitam de proteção. O principal inimigo do órgão não é o pó, o caruncho ou mesmo os ratos, é o próprio homem (*Ibidem*, 55). Quem se deixaria operar por um cirurgião amador, ainda que bem-intencionado e por um valor mais baixo? A reflexão deve colocar-se no valor que atribuímos a este Património e que futuro queremos reservar-

lhe (Grenzing, 1983: 55). Sem dúvida que o primeiro passo deve ser no sentido de cuidar, preservar, impedindo o seu desaparecimento.

Devemos aprender com a experiência do passado, e dar continuidade a uma tradição organeira característica da Península Ibérica, não para fazer réplicas dos instrumentos antigos mas para aplicar os seus ensinamentos a novas criações, dando continuidade a uma arte, que se identifica com uma região e com a cultura das suas gentes, que será mais adequada que a importação de modelos de outros locais e que nada têm a ver com a herança que nos foi legada, e que é testemunhada nos instrumentos construídos segundo uma tradição desenvolvida durante séculos em Espanha e Portugal (*Ibidem*, 70).

A intervenção que vise recuperar um órgão pressupõe um esforço, quase sempre significativo, em termos económicos e humanos. Trata-se de uma ação que deve ter por base critérios claros e ajustados à identidade do instrumento. Deve pressupor, por princípio, uma atitude de respeito com o Património e humildade em não se julgar o máximo conhecedor da arte (Grenzing, 1998: 70).

Quando hoje parece estar em voga falar-se da urgência em restaurar os instrumentos, essa mesma atitude pode ser perigosa ao enveredar por caminhos desadequados e pouco criteriosos. As principais ameaças a um instrumento histórico chegam de um telhado com infiltrações, da presença de xilófagos e outros insetos ou ratos mas, acima de tudo, da intervenção humana (*Ibidem*, 70). Nos trabalhos de restauro que hoje se operam, a principal dificuldade coloca-se em retificar e corrigir anteriores intervenções que não respeitaram o instrumento na sua génese, com transformações injustificadas e profissionalmente incorretas (*Ibidem*, 70). É preferível intervir menos e fazê-lo melhor.

Cada órgão é construído com uma identidade própria. Num processo de restauro um órgão corre sério perigo de perder essa identidade e, mesmo que no final o resultado seja magnífico, a alma do instrumento pode ter desaparecido se logo à partida não respeitarmos a obra dos criadores antigos (Grenzing, 2000: 71).

A capacidade profissional é um delicado processo que não ocorre em poucos meses. A responsabilidade que se coloca nas mãos de um organeiro aquando do restauro de um órgão é de tal forma importante que não basta formação, senão também experiência e elevado nível moral. Por certo, ainda hoje, como no passado a aprendizagem do ofício de organeiro não recolha muitos adeptos e seja quase sempre realizada numa oficina de organaria, junto de um mestre organeiro que pode transmitir conhecimento e experiência, ao mesmo tempo que treina o jovem aprendiz. A rede de conhecimentos, tão variada, que é

exigida ao um organeiro também não poderá ser avaliada por uma simples intervenção e mesmo a sua aprendizagem é contínua, pois cada instrumento oferece dificuldades específicas e decisões que há que tomar com respeito e responsabilidade.

Em Portugal, como por todo o mundo, existem casos desse desrespeito pelo instrumento original. Veja-se o caso, em Braga, dos órgãos da basílica dos Congregados (Apêndice 2, BR.039) e da igreja do convento de Salvador (*Ibidem*, BR.033), nos quais Augusto Joaquim Claro (1865-1917) implementou o sistema pneumático, fazendo desaparecer a original mecânica do instrumento, o sistema de ar e a maior parte dos tubos.

Conclusões

“O órgão de tubos, instrumento de extraordinárias possibilidades e vigor espiritual, onde o engenho e a arte do homem se fundiram em sumo grau.”¹²⁵

As referências mais antigas sobre a presença e utilização do órgão surgem-nos através de outras disciplinas artísticas, como tivemos ocasião de indicar, por mosaicos, escultura e pintura. Na evolução daquele que se viria a tornar o “rei dos instrumentos” revemos um percurso assinalável, passando do primitivo órgão hidráulico pré-cristão, para o portativo e, posteriormente, para o órgão complexo que hoje encontramos.

A Igreja será a grande impulsionadora e “patrocinadora” do órgão, da música e da Arte em geral. Se bem que a princípio o órgão fosse visto com desconfiança, pelo seu passado pagão, motivo pelo qual a sua utilização e mesmo a representação de cenas musicais com outros instrumentos na escultura medieval passará por um período de rejeição, ligado aos medos face ao mundo e aos símbolos profanos. A pouco e pouco, os pórticos e os capitéis vão receber elementos musicais, uns ligados a crenças e sentimentos populares, outros representando cenas quotidianas, onde é frequente encontrar homens e anjos tocando instrumentos. Por estas esculturas e por pinturas, algumas iluminuras e códices, chegaram a nós a figura e a forma de como se tocavam alguns instrumentos.

¹²⁵ Santos, Cónego Dr. António Ferreira dos (1985). *O grande órgão de tubos da Sé Catedral do Porto*. Inova, artes gráficas. Porto.

A partir do século XVI a Igreja passa a ver com maior cuidado a utilização da Arte, pois nela estavam presentes os perigos do profano, que podiam conduzir à luxúria (Sousa, 2005). Ao mesmo tempo, a utilização do órgão, na Igreja, será generalizada no acompanhamento do culto, uma forma de manter afastados outros instrumentos cuja ligação ao popular e profano estava mais associada. O órgão permitia que se ouvissem as vozes e se compreendessem os textos sagrados, com pretendia a Reforma católica tridentina.

A intenção de manter longe a música de cariz profano não terá tido na prática o efeito desejado. Mesmo para o órgão, algumas composições denotam inspiração em temas populares e trovadorescos. Os próprios instrumentos serão dotados de recursos apelativos, tanto ao nível sonoro como estético, aliando ao poder da imagem, a música, que, durante o Barroco irá ser um poderoso instrumento na conversão e catequização dos fiéis. A face mais visível dessa catequética vem das ricas e ornamentadas caixas dos órgãos, especialmente os ibéricos, nos quais se destacam as figuras grotescas que suportam os instrumentos.

Todavia, não era apenas visual o efeito genuíno do órgão que se irá desenvolver na Península Ibérica, entre os séculos XVI e XVIII. A singular sonoridade fruto das opções técnicas tomadas pelos organeiros ibéricos, teve como resultado um timbre único, com um leque variado de registos de palheta colocados no exterior dos instrumentos, de som forte, agressivo e brilhante, o qual inspirou os compositores em peças como as *Batalhas*.

As opções técnicas tomadas estavam em muito condicionadas quer pela disponibilidade financeira, quer pelo espaço disponível para instalar o órgão. Por esses motivos, o órgão ibérico não atingirá a dimensão dos congéneres do resto da Europa sendo muito frequente encontrar pequenos órgãos positivos (de armário) em igrejas de menor dimensão. Os construtores tiveram que ser criativos na busca de soluções que conferissem ao órgão, como resultado final, a alma de um grande “rei dos instrumentos”.

Nos últimos anos tem despertado a consciencialização para a importância da salvaguarda e divulgação do Património. No seu caso particular, os órgãos históricos em Portugal, têm merecido uma crescente atenção, sem isso querer dizer que não existe ainda um longo trilha a percorrer na defesa e recuperação destes instrumentos que fazem parte da identidade cultural ibérica e, especificamente, portuguesa. Mesmo, quando se considera a construção de novos instrumentos, com os recursos e técnicas mais recentes, não atender à existência de uma génese de instrumento próprio regional, significa contribuir para a perda de um elemento cultural único, um apagar da memória construída ao longo de várias gerações.

O órgão é reflexo da cultura de um país, de uma região, de um povo (Grenzing, 2000: 67). Na sua ligação ancestral ao culto e às celebrações sacras na igreja, o órgão e a sua música está também hoje presente em concertos, nas igrejas, mas também em salas de concertos e até em nossas casas, ouvindo um CD. Este facto destaca o carácter universal deste instrumento e da música, qualquer que seja a sua génese, da erudita à sacra, da contemporânea à ibérica.

Esta importância e a necessidade de valorização do património organístico, advém do facto deste elemento estar radicado na própria cultura da região e das gentes. É algo ancestral, uma referência à génese cultural das próprias gentes e, no caso dos órgãos históricos de Braga, têm presente os predicados de qualidade, singularidade e valor, que justificam uma especial atenção e investimento na proteção, preservação e divulgação.

A urgência da preservação dos órgãos (elemento material) prende-se com o facto de estes serem imprescindíveis para preservar a música (elemento imaterial). No caso do órgão, será mais pertinente falar-se apenas de Património, sem estabelecer distinções de “género” material ou imaterial, dada a razão recíproca entre ambos os elementos.

A preservação de um instrumento musical ou de uma partitura é distinta da de uma escultura ou pintura, pois na partitura, formulação física da escrita musical, necessita-se do instrumento para se compreender em toda a sua dimensão artística, pela produção sonora, assim como o instrumento só o é caso seja mais que um mero elemento inanimado, e toque. Na música, os sons são elemento imaterial, mas o instrumento e as partituras são elementos materiais, mas cujo sentido reside na função de (re)produzir a arte musical, os sons.

Poucos instrumentos musicais possuem o peso histórico e simbólico semelhante ao órgão (Sola, 2008: 23). As várias circunstâncias e acontecimentos durante cerca de três milénios, enraizaram o órgão na cultura da sociedade ocidental. O facto de termos diferentes géneros de instrumento, de acordo com o espaço geográfico ou uma época, é sinal dessa interligação com as gentes.

O conhecimento dos órgãos históricos do concelho de Braga, objetivo deste trabalho, não é mais que um contributo para evitar o abandono a que muitos estão votados, a sua degradação que se tem acentuado nos últimos anos e prevenir a delapidação de tão valioso património cultural, um verdadeiro tesouro artístico que Braga possui, legado de muitas gerações passadas e que temos, todos, o dever de proteger. Não sendo um estudo exaustivo de cada instrumento, pretendemos que seja um primeiro passo para o reconhecimento e maior valorização deste bem cultural e religioso.

Pretende-se reaproximar o “criador” da “obra”, pois se há esta ligação cultural com as gentes é destas que nasce a inspiração criadora que materializou, de forma funcional, o som que existe na Natureza desde os primórdios. O órgão tem, aliás, a sua origem na natureza já que os seus elementos constitutivos, madeira, metal, peles, osso, encontram-se no meio natural.

Na arquidiocese de Braga, existe um dos mais notáveis conjuntos de órgãos históricos do país. No conjunto das várias paróquias da área geográfica do concelho de Braga, encontram-se cinquenta e dois órgãos, na sua maioria de interesse histórico.

Ciente do imensurável valor deste Património, a arquidiocese e várias outras entidades têm procurado inventariar, preservar e dinamizar todo este conjunto. Há, apesar disso, um caminho ainda longo a percorrer. Por isso parece-nos imperativo uma ação concreta de verdadeiro reconhecimento cultural deste bem, procurando conservá-lo e valorizá-lo, a ele e à música para ele composta, tanto de raiz ibérica como internacional, apostando na inventariação e estudo, recuperação e dinamização.

Assinalamos como pontos prioritários:

1. Inventariação do Património organológico da Arquidiocese.

Com a constituição de uma equipa multidisciplinar que estude os instrumentos e avalie, com rigor, as suas características, história, estado de conservação e valor patrimonial, bem como delineando uma estratégia ou plano de recuperação ou conservação.

Esta investigação poderá ser levada a cabo em distintas fases, atendendo ao espaço geográfico da Arquidiocese e ao elevado número de instrumentos, sem esquecer a necessidade que esta se processe com profundidade de análise, método e pormenor, usando de diversas fontes e cruzando dados, com vista a uma conclusão o mais completa possível, o que exige tempo.

2. Edição de uma publicação com o inventário dos órgãos históricos da Arquidiocese.

O valor do Património reconhece-se, hoje, no conhecimento que dele possuímos e da divulgação junto de um público cada vez mais curioso e, ao mesmo tempo, conhecedor. O trabalho desenvolvido no contexto do ponto um “Inventariação”, ganha verdadeiro sentido com a possibilidade de acesso do público em geral a esse

conhecimento, o que pode suceder através de uma publicação, onde se sintetize os aspetos mais relevantes de cada instrumento. Conhecer para preservar; conhecer para valorizar.

3. Intervenção de emergência.

Devido a variados aspetos, muitos dos instrumentos que chegaram até nós, encontram-se em grave estado de degradação. A possibilidade de contemplar, ainda que pontualmente, intervenções de emergência no sentido de travar circunstâncias que ameacem a integridade do Património organológico, que poderão ter como consequência o dano irreparável ou a perda do mesmo, perspectiva-se como responsável e adequada, ainda que dependa de uma análise criteriosa dos distintos casos em particular.

4. Restauro/recuperação dos instrumentos com relevância histórica.

Tendo como centro o próprio instrumento – órgão de tubos – e o seu inegável valor, material e imaterial, consideramos importante a recuperação e restauro de um conjunto de instrumentos com relevância histórica do centro da cidade de Braga.

Após este estudo e as visitas de campo efetuadas, aos cinquenta e dois instrumentos, confluímos em dez instrumentos que, pelo valor histórico e artístico, necessidade urgente de restauro, existência dos materiais originais de qualidade, possibilidade de utilização regular no culto, valor acrescido na sua utilização em concertos e eventos culturais e artísticos, utilização no contexto da aprendizagem da música, fácil acesso a visitas dentro de uma rota do património organológico local e/ou regional, merecem atenção especial. Deste modo, temos por prioritários os órgãos das igrejas do Pópulo (Apêndice 2, BR.032), São Vicente (*Ibidem*, BR.041), Terceiros (*Ibidem*, BR.036), Carmo (*Ibidem*, BR.042), Bom Jesus do Monte (*Ibidem*, BR.052), Santa Teresa (*Ibidem*, BR.044), Senhora à Branca (*Ibidem*, BR.046), mosteiro de Tibães (*Ibidem*, BR.016), Nogueira (*Ibidem*, BR.017) e capela de São Miguel o Anjo (*Ibidem*, BR.015)

5. Fruição do Património organológico da Arquidiocese.

Restaurado ou, simplesmente, conservado reveste-se de todo o interesse cultural e turístico criar condições ou a possibilidade de acesso aos órgãos de tubos. Este acesso pode assumir diversas formas, desde a simples programação de visitas guiadas temáticas, à semelhança de uma rota ou circuito dos órgãos históricos, à realização de concertos como já vem a acontecer com o Festival de Órgão de Braga, no qual se mostram diferentes órgãos da cidade de Braga e de igrejas da periferia, quer em concertos, quer na realização de visitas, exposições e conferências.

No mesmo sentido e, como o interesse de um instrumento é em primeiro lugar o som e a música, deve-se equacionar a edição de CD's gravados nos órgãos históricos, perpetuando o seu som e a música e possibilitando que o mesmo chegue a outras partes do globo.

A recuperação deste importante Património na cidade de Braga potencia também a formação de novos músicos/intérpretes de música para tecla, criando as condições necessárias ao estabelecimento de uma parceria com as instituições de ensino musical da região, mormente o Conservatório de Música Calouste Gulbenkian e com o Departamento de Música da Universidade do Minho, não invalidando parcerias noutras regiões. Neste contexto, alunos e professores, poderiam utilizar os instrumentos disponíveis nas igrejas para aulas, estudo e recitais. Neste inserimos também a importância em fomentar a nova criação musical, com a criação de concursos de composição para obras destinadas aos órgãos ibéricos.

Julgamos que a implementação articulada destes cinco tópicos orientadores pode servir de guia necessário a uma política de conhecimento, valorização e dinamização do Património organístico, parte importante da identidade cultural do Norte do país, uma vez que, nas múltiplas influências que se cruzaram no território, se construíram instrumentos e se compuseram obras com um cariz peculiar, distintas das restantes regiões nacionais e ibéricas, embora também se lhes reconheçam semelhanças.

Um órgão é Património Cultural e Religioso, pelo facto de, nas suas características regionais possuir traços de identidade do espaço social no qual surge e se desenvolve, contribuindo para perpetuar e firmar no tempo essa génese identitária, bem como os seus

gostos e sensibilidades artísticas. Testemunha, igualmente, as marcas deixadas pela História, com os momentos de prosperidade e de crise, de pacificidade e de agitação.

O órgão, enquanto elemento histórico, é uma janela para a forma de existir da sociedade de outros tempos e, no domínio religioso, vinca o fervor com que os fiéis viviam a sua fé. Fez parte, sobretudo no período barroco, da ilustração catequética que a Igreja quis passar e, juntamente com todo o outro investimento na Arte, afirmou o poder temporal do clero.

Hoje, numa época em que o setor do turismo está a ser reforçado, apostando-se nas potencialidades do mesmo, enquanto fator de desenvolvimento social, cultural e económico, o estudo, recuperação e dinamização dos órgãos históricos é mais uma oferta única, de singular valor, que o país, e a região Norte, onde se encontra um grande número de instrumentos, pode disponibilizar e que não deve desperdiçar.

O turismo cultural e religioso é uma oportunidade de evangelização. Os bens artísticos e culturais confiados à Igreja não são elementos isolados, são testemunhos da fé das comunidades de crentes, são espelho do Ser espiritual e social de um espaço e tempo. O contacto com estas realidades propicia um *diálogo cultural*¹²⁶, que promove a paz, o respeito e a solidariedade.

Por isso, apostar no Património e, no caso aqui estudado dos órgãos ibéricos portugueses, em Braga, é apostar na cultura e nas gentes, é contribuir para o percurso de progresso humano.

¹²⁶ Conselho Pontifício para a Pastoral dos Migrantes e Itinerantes (2005). *Orientações para a pastoral do turismo*.

Fontes

Fontes manuscritas

Arquivo Distrital de Braga (ADB).

Gaveta do Cabido da Sé de Braga, Ms. 679.

Coleção dos Manuscritos, Ms. 964, Livro do Bouro.

Fundo Monástico-Conventual, Congregação de Sam João Evangelista, Ms. 924.

Fundo Monástico-Conventual, Franciscanos, Ms. 562.

Visitas e Devassas, n.º 30.

Nota Geral, n. 420, de 1681.

Nota Geral, n. 744.

Nota Geral, n. 756.

Nota Geral, n. 782.

Nota Geral, N.º 807.

Nota Geral, N.º 836.

Tabelião Público, n.º 97.

Arquivo da Irmandade de Santa Cruz (AISC).

Simões, António (2001). Relatório de restauro do órgão da igreja de Santa Cruz.

Arquivo do Mosteiro de Singeverga (AMS).

Livro dos Capítulos Gerais.

Arquivo da Igreja de São Vicente (AISV).

Livro de Termos da Confraria do Mártir São Vicente de Braga (1765-1772), Vol. 3349.

Livro de Despeza (1732-1769).

Termos de Mesa, Vol. 3349.

Arquivo da igreja de São João de Souto (ASJS)

Despesa da confraria de Nossa Senhora da Apresentação (1862-63).

Confraria de Nossa Senhora da Apresentação, Documentos diversos 1850-1873.

Documentos avulsos e vilhetas (1750 – 1901).

Arquivo do Mosteiro de Singeverga (AMS).

Livro dos Capítulos Gerais

Arquivo da Irmandade de São Sebastião (AISS).

Vol. 69. Termos de Mesa 1808-1850, Vol. 69.

Diversos 3.

Arquivo da igreja de Santiago da Cidade (AISC)

Livro de Termos (1842-1861).

Fontes impressas

Branco, João de Freitas (2005). *História da Música Portuguesa*. 5.^a Edição. Mem Martins. Publicações Europa-América.

Celles, Dom Bedo de (1766). *El Arte del constructor de órganos*. Reedição e tradução castelhana de 2012. Valladolid: Editorial Maxtor.

Costa, António Carvalho da (1707). *Corografia Portuguesa*, Tomo I. Lisboa: Officina de Valentim da Costa.

Ferreira, José Augusto (1938). *Fastos Episcopais da Igreja Primacial de Braga*, Vol. II-III. Famalicão: Mitra Bracarense.

Nazarre, Frey Pablo (1724). *Escuela Música según la práctica moderna*. Edição fac-simile em dois volumes, 1980. Zaragoza: Deputación Provincial de Zaragoza.

Princípios e Orientações sobre os bens culturais da Igreja. Conferência Episcopal Portuguesa. Lisboa, 2005.

Vieira, Ernesto (1899). *Dicionário musical contendo todos os termos technicos... ornado com gravuras e exemplos de música*. 2.^a edição. Lisboa: Lambertini.

Vieira, Ernesto (1900). *Diccionario Biographico dos Musicos Portuguezes*, Vol. I e II. Lisboa: Thipographia Mattos Moreira & Pinheiro.

Bibliografia

Acitores, Federico (1983). Peculiaridades del órgano ibérico. in *El órgano español: Actas del Primer Congreso, 27-29 octubre 1981*, pp. 11 a 22. Madrid: Universidad Complutense.

Alegria, José Augusto (2000). Música Religiosa. In Azevedo, Carlos Moreira (coord.), *Dicionário de História Religiosa de Portugal*. Vol. J-P, pp. 292 - 299. Lisboa: Círculo de Leitores.

Alves, Natália Ferreira (1992). A apoteose do barroco nas igrejas dos conventos femininos portugueses. *Revista da Faculdade de Letras da U.P*, II série, vol. 9, p. 369-388.

Amezua, Ramón (1999). El órgano histórico en la Unión europea. *Atas del Simposio Internacional: El órgano histórico en Castilla y León*, pp. 25-26. León: Junta de Castilla y León.

Amezua, Ramón González (1999). El órgano histórico en la Unión Europea. *Atas del Simpósio Internacional “El órgano histórico en Castilla y León”*, pp. 25-26. León: Junta de Castilla y León.

Aquino, Felipe (2017). *São Bento – pai da Europa*. São Paulo: Editora Cléofas.

Araújo, Marta Lobo de (1999). Festas e rituais de caridade nas misericórdias. *Atas do Colóquio Internacional Piedade Popular*, pp. 501-516. Lisboa: Centro de História da Cultura/História das Ideias, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Avolio, Fabio (2008). *La musica sacra nel Concilio di Trento*. Roma: Aracne editrice.

Bachet, Philippe (1979). *Qu'est-ce qu'un orgue?* (tradução António Simões). Toulouse: Orgues méridionales.

Barreiros, Fortunato José (1834). *Memória sobre os pesos e medidas*. Lisboa: Real Academia de Ciências.

Brescia, Marco Aurélio (2013). *L'ecole Echevarría en Galice et son rayonnement au Portugal* (Dissertação de doutoramento em Musicologia Histórica). Lisboa: Université Paris IV – Sorbonne et de l'Universidade Nova de Lisboa. Versão policopiada.

Caldas, António José Ferreira (1996). Notáveis em Artes. *Guimarães: apontamentos para a sua História*. 2.^a edição, parte I, pp. 195-198. Guimarães: Sociedade Martins Sarmento.

Cardona, Paula (2010). A encomenda municipal – artistas e obras em Viana da Foz do Lima na Época Moderna. In: Ferreira-Alves, Natália (coord.). *A Encomenda. O Artista. A Obra*. Porto: CEPES.

Cardona, Paula (2012). *Confrarias em Viana do Castelo: A encomenda artística dos séculos XVI a XIX*. Porto: Edições Afrontamento.

Cardoso, J. M. P. (2014). A Missa Filipina de Fr. Manuel Cardoso (1566-1650). *Revista Portuguesa de Musicologia*, 1, pp. 193-204.

Cardoso, José Maria (2014). O órgão na Liturgia. In: Fernandes, Isabel (coord.). *O órgão da Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira*. Guimarães: Fábrica da Igreja Paroquial da Senhora da Oliveira.

Carneiro, Álvaro (1959). A Música em Braga. Separata da revista *Theológica*. Braga: Faculdade de Teologia.

Carvalho, Gabriela (2007). *Vade-mécum: preservação do património histórico e artístico das igrejas*. Lisboa: Conferência Episcopal Portuguesa.

Carvalho, Mendes de (1986). Património cultural da cidade de Braga e seu Concelho. *Revista Bracara Augusta*, Vol. XL, pp. 471 – 519.

Cassares, N. C., & Moi, C. (2000). *Como fazer conservação preventiva em arquivos e bibliotecas* (Vol. 5). São Paulo: Imprensa Oficial Arquivo do Estado.

Castagna, Paulo (2001). Cantochão e liturgia: implicações na pesquisa da música católica latino-americana (séculos XVI-XX). *Atas do IV Simpósio Latino-americano de musicologia*, pp.199-222. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba.

Castagna, Paulo (2006). A Encíclica *Annus Qui Hunc* do Papa Bento XIV (1749) e a definição de um modelo para o acompanhamento instrumental da música sacra. *Atas das XIII Jornadas argentinas de musicologia*, pp. 87-88. La Plata (Argentina): Asociación Argentina de Musicología.

Castagna, Paulo (2011). O estabelecimento de um modelo para o acompanhamento instrumental da música sacra na Encíclica *Annus qui hunc* (1749) do Papa Bento XIV. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, N.º 4, pp. 1-31. Pelotas (Brasil).

Correa, Antonio Bonet (1983). La evolución de la caja de órgano en España y Portugal. *El órgano español: Actas del Primer Congreso*, pp. 241 a 354. Madrid: Universidad Complutense.

Daciano, Bertino (1951). Órgãos, organistas e organeiros. *O concelho de Santo Tirso – Boletim Cultural*. Vila do Conde: Câmara Municipal de Vila do Conde.

Dias, Geraldo Coelho (1995). O órgão do Mosteiro Beneditino de Pombeiro. *Revista de História da Faculdade de Letras*. N.º 13, pp.119-130. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Dias, Geraldo Coelho (2003). Liturgia e Arte, diálogo exigente e constante entre os beneditinos. *Revista da Faculdade de Letras*. I Série. Vol. 2, pp. 291-310. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Doderer, G. (1974). Obras selectas para órgão: Ms 964 da Biblioteca Pública de Braga. *Portugaliae Musica, série A, Vol. XXV*. Lisboa: Fundação Gulbenkian.

Doderer, G. (2001). Culto e Cultura: o caso da organaria portuguesa (sécs. XV a XIX). *Revista Communio*, Ano XVIII, pp. 60. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa.

Doderer, Gerard (1992). *Os órgãos da Sé Catedral de Braga*. Braga: Edição Barclays Bank.

Doderer, Gerhard (1998). El órgano español y Portugal en los siglos XVI al XIX. *Atas do III congresso nacional “El órgano español”*, pp.169-178. Sevilha: Fundación Focus-Abengoa.

Domínguez, Oscar et al (2017). *El órgano en la Arquidiócesis de Santiago*. Santiago: Departamento Diocesano de Música Sacra.

Duque, João (2007). O órgão ibérico. *Theologica*, 2.^a série, p. 42. Braga: Faculdade de Teologia.

Feio, Alberto (1984). *Coisas memoráveis de Braga*. Braga: Biblioteca Pública de Braga.

Fernandes, Maria de Lurdes (2000). Da reforma da Igreja à reforma dos cristãos. Reformas, pastoral e espiritualidade. In Azevedo, Carlos Moreira (coord.), *História Religiosa de Portugal*. Vol. II, pp. 16 - 49. Lisboa: Círculo de Leitores.

Ferreira, Manuel Pedro (1995). Da música na história de Portugal. *Revista Portuguesa de Musicologia*, 4-5, 1994-95, pp.167-216. Lisboa.

Ferreira-Alves, Joaquim Jaime (2005). Ensaio sobre a arquitetura barroca. *Revista da Faculdade de Letras*, Série I, Vol. IV, pp. 135-143. Porto

Gomes, Saul António (2000). A religião dos clérigos: vivências espirituais, elaboração doutrinal e transmissão cultural. In Azevedo, Carlos Moreira (coord.), *História Religiosa de Portugal*. Vol. I, pp. 339 - 422. Lisboa: Círculo de Leitores.

Grenzing, Gerard (1983). Soluciones prácticas. in *Actas del Primer Congreso “El órgano español”*, pp. 55-57. Madrid: Universidad Complutense.

Grenzing, Gerhard (1998). El órgano ibérico. *Atas del III Congresso Nacional del Órgano Español*, pp. 65-76. Sevilha: Fundación Focus-Abengoa.

Hanson, Carl (1986). *Economia e sociedade no Portugal barroco, 1668-1703*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Iriarte, Estaban Elizondo (2010). *El órgano en Gipuzkoa*. Donostia-San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa.

Jambou, Louis (1983). Reflexiones sobre trazas y documentos organístico. in *Actas del Primer Congreso “El órgano español”*, pp. 215-240. Madrid: Universidad Complutense.

Jambou, M. Louis (1983). Historia del órgano español. in . in *Actas del Primer Congreso “El órgano español”*, pp. 41 a 45. Madrid: Universidad Complutense.

Jordan, W. D. (1984). Dom Francisco António Solha – organeiro de Guimarães. *Boletim de Trabalhos Históricos*. Guimarães: Fundação Martins Sarmento.

Kastner, Santiago (1958). “Órganos antiguos de España y Portugal”. *Miscelánea en Homenaje a Mons. Higinio Anglés*, Vol. I. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Lado, Herminio Sande (2015). *Os organeiros de Xeve*. Pontevedra: Edição de autor.

Lama, Angel de la (1981). Organos portátiles, realejos y positivos. in *Revista de Folklore* Tomo 1b, N.º 9, 10 e 11. Valladolid: Fundación Joaquín Díaz.

Lama, Angel de la (1987). Registos de adorno. in *Actas del II Congreso “El órgano español”*, pp. 31-57. Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.

Lama, Angel de la (1995). *El órgano barroco español*. Vol. I – IV. Valladolid: Junta de Castilla y Leon – Consejería de Cultura y Turismo.

Lessa, E. (2014). A música no quotidiano das monjas dos séculos XVII e XVIII. *Revista Portuguesa de Musicologia*, pp. 47-58. Lisboa: Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical.

Lessa, Elisa (1998). *Os mosteiros beneditinos portugueses (XVII a XIX): contros de ensino e prática musical* (Dissertação de doutoramento em Ciências Musicais). Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.

Marques, João Ferreira (2000). A música religiosa e a liturgia: a longa persistência da polifonia. In Azevedo, Carlos Moreira (coord.), *História Religiosa de Portugal*. Vol. II, pp. 486 - 511. Lisboa: Círculo de Leitores.

Mathieses, Thomas J. (1999). *Apollo's Lyre: Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*. Lincoln and London /USA: University of Nebraska Press.

Mattoso, José (dir.) (2011). *História da Vida Privada em Portugal – Idade Moderna*. Lisboa: Círculo de Leitores.

Miranda, Pedro de (2008). A tradição organística portuguesa vista de Coimbra. *O grande órgão de tubos da Igreja de Santa Cruz – Coimbra*, pp. 5-9. Coimbra: Paróquia de Santa Cruz.

Moraes, R., Sousa, M. J., & Salido Domínguez, J. (2014). Arqueología de la música: gaita, órgano hidráulico y otros instrumentos musicales romanos de Bracara Augusta. *Portvgalia, Nova Série*, vol. XXXV, pp. 101-116. Porto: DCTP-Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Marques, Miguel da Silva (2000). *Cartografia antiga: tabela de equivalência de medidas*. Lisboa: Edição Técnica da Biblioteca Nacional.

Nery, Rui Vieira (1992). *Portugaliae Monumenta Organica*. Lisboa: Seleção do Reader's Digest.

Nogueira, Bernardo de Sá (2000). O espaço eclesiástico em território português. In Azevedo, Carlos Moreira (coord.), *História Religiosa de Portugal*. Vol. I, pp. 142 - 231. Lisboa: Círculo de Leitores.

Oliveira, Aurélio de (1991). Indústrias em Braga: a fábrica bracarense de instrumentos musicais. Lisboa: Livros Horizonte.

Oliveira, Aurélio de (1991). Os beneditinos e os caminhos do barroco. *Atas do I Congresso do Barroco*, pp. 153-166. Porto: Reitoria da Universidade do Porto e Governo Civil do Porto.

Oliveira, Eduardo Pires (2017). *Os órgãos de Igreja de Santa Cruz, em Braga – 1561-2001*. Braga: Irmandade de Santa Cruz.

Oliveira, Filipe Mesquita de (2016). O Património musical das catedrais – o órgão e o fundo musical da Sé de Évora. *Revista “Invenire”*, n.º 3 especial. Lisboa: Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja.

Passos, Carlos (1956). *O mosteiro e a igreja de Santo Tirso*. Santo Tirso: Edição Câmara Municipal de Santo Tirso.

Pereira, Luís Esteves (1974). A organaria portuguesa no século XVIII. Separata “*Bracara Augusta*”, Vol. XXVIII. Braga: Câmara Municipal de Braga.

Pereira, Luís Esteves (notas de) (1984). *Tratado 2.º de Geometria Prática*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Serviço de Música.

Português, Ernesto (2011). *Do Convento ao Instituto – Portas para a vida*. Braga: Edição do Instituto Monsenhor Airosa.

Ramos, Célia (2003). O órgão de tubos – das origens profanas à consagração religiosa. in *Revista da Faculdade de Letras*, I série, vol. 2, pp. 229-244. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Rocha, Manel Joaquim Moreira da – Arquitectura Religiosa Barroca em Braga. *Revista da Faculdade de Letras. Ciências e Técnicas do Património*. vol. IX-XI, 2010-2012, pp. 331-373. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Rodrigues, Ana Maria (2000). Patrimónios, direitos e rendimentos eclesiásticos. In Azevedo, Carlos Moreira (coord.), *História Religiosa de Portugal*. Vol. I, pp. 261 - 301. Lisboa: Círculo de Leitores.

Santos, Ademar Ferreira dos (1986). Mosteiro de Tibães (1834-1869) trinta anos para perder o rasto e a memória de séculos. *Mínia*, N.º 8, 2.ª série, ano VIII. Braga: ASPA.

Sola, Raul del Toro (2008). El órgano, voz de la cristandade europea. *Revista Pellegrino*, n.º 117-118, pp. 23-30. São Paulo.

Sousa, José João Rigaut de (1979). Mosteiros no Concelho de Amares. *Mínia*, 2.ª série, 2(3), pp. 27-43. Braga.

Sousa, Luís Correia (2005). Iconografia musical na escultura românica em Portugal. in *Revista Medievalista online*, ano 1, N.º 1, 2005. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Universidade Nova de Lisboa.

Souto, Teresa (dir.) (2016). *A Idade Moderna (século XVI a XVIII)*. Lisboa: Edições Atlântico Press.

Tedim, José Manuel (2012). Em torno da festa barroca. In: Neves, Pedro & Gonçalves, Eduardo (coord.). *O Barroco em Portugal e no Brasil*, pp 181-186. Maia: Edições do ESMAI e CEDETUR - Centro de Estudos de Desenvolvimento Turístico/ISMAI.

Valença, Manuel (1979). O órgão “Rieger” e a Música Sacra em Montariol. Separata de *Itinerarium*, N.º 25, pp. 39-73. Braga: Editorial Franciscana.

Valença, Manuel (2000). Organaria. In Azevedo, Carlos Moreira (coord.), *Dicionário de História Religiosa de Portugal*. Vol. J-P, pp. 356 - 359. Lisboa: Círculo de Leitores.

Valença, Manuel (1990). *A Arte organística em Portugal (c.1326 – 1750)*. Braga: Editorial Franciscana.

Valença, Manuel (1995). *A Arte organística em Portugal – depois de 1750*. Braga: Editorial Franciscana.

Valença, Manuel (2001). Manuel Sá Couto, organeiro (1768-1837). Separata de *Itenerarium*. Ano XLVII, N.º 169. Braga: Editorial Franciscana.

Vente, M. A. (1983). Sobre la salvaguarda del órgano barroco. in *Actas del Primer Congreso “El órgano español”*, pp. 47-49. Madrid: Universidad Complutense.

Vilar, Hermínia Vasconcelos (2000). A procura da perfeição longe do mundo: da reforma beneditina à influência cluniacense. In Azevedo, Carlos Moreira (coord.), *História Religiosa de Portugal*. Vol. I, pp. 206- 212. Lisboa: Círculo de Leitores.

Vilar, Hermínia Vasconcelos (2000). O clero catedralício. In Azevedo, Carlos Moreira (coord.), *História Religiosa de Portugal*. Vol. I, pp. 244 - 248. Lisboa: Círculo de Leitores.

Viterbo, Sousa (1912). Curiosidades musicais. *Revista Arte Musical*. Lisboa: Casa Lambertini.

Zwilling, Carin (2015). Santa Cecília: a journey through art and devotion. in *Teoliterária* Vol. V, n.º 9, pp. 147-183. São Paulo: Associação Latino Americana de Literatura e Teologia.

Webgrafia

Acitores, Federico (2006). *El órgano barroco español*. In: www.organaria.es (Acedido a 13/08/2017).

Coba, Iván Fernández (2009). *El concilio de Trento y la música*. In: <http://ivanfernandezcoba.blogspot.pt/2009/04/el-concilio-de-trento-y-la-musica.html> (consultado em 03/03/2015).

Constituição Conciliar Sacrosanctum Concilium (Vaticano II) sobre a Sagrada Liturgia. In: http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_po.html (Acedido a 04/03/2015).

Cunha, Rui (2011). *O Palácio de Cristal*. In: <http://oficinadacultura.blogspot.pt/2011/01/o-palacio-de-cristal-por-rui-cunha.html> (acedido a 12/8/2017).

Martínez, Pedro (2003) Liturgia y Música: una historia cuatro veces quebrada. *VIII Jornadas de Canto Gregoriano*. Zaragoza: Institución Fernando El Católico. In: <http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/23/56/10calahorra.pdf> (Acedido a 04/03/2015).

Moreno i Morena, Modest (2001). El órgano, esse gran desconocido. *Filomusica: revista online*, N.º 15. In <http://filomusica.com/filo15/modest.html> (Acedido a 23/2/2015).

Moro, Luis Garcia (s/ data). *Desarrollo histórico del órgano ibérico*. In: <http://organosdepalencia.com/historico.html> (Acedido a 14/08/2017).

Oliveira, António José de (s/ data). *O órgão de tubos da Igreja da Misericórdia de Guimarães (1775)*. In: www.cepesepublicacoes.pt (Acedido a 12/7/2017).

Pio X, papa (1903). *Motu Proprio*. Vaticano: Libreria Editrice Vaticana. In: http://w2.vatican.va/content/pius-x/pt/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu_proprio_19031122_sollicitudini.html (Acedido a 04/03/2015).

Pio XII, papa (1955). *Carta encíclica Musicae Sacrae Disciplina*. In: http://w2.vatican.va/content/pius-xii/pt/encyclicals/documents/hf_p_xii_enc_25121955_musicae-sacrae.html (Acedido a 06/08/2015).

Tudela, Ana Paula (2014). *Os organeiros da oficina Fontanes em Portugal – séculos XVIII e XIX*. In: https://www.academia.edu/9460272/Os_Organeiros_Fontanes_em_Portugal (Acedido a 1/9/2017).

Tudela, Ana Paula (2015). *Frei Simão Fontanes, João Fontanes Maqueira e Francisco António Solha – notícia bibliográfica*. In: https://www.academia.edu/16524340/Frei_Sim%C3%A3o_Fontanes_Jo%C3%A3o_Fontanes_Maqueira_e_Francisco_Ant%C3%B3nio_Solla_Not%C3%ADcia_Bibliogr%C3%A1fica (Acedido a 11/09/2017).

Tudela, Ana Paula (2016). Os mestres organeiros Cunhas e o órgão que a abadessa D. Córdola Francisca mandou fazer em 1741 para o coro de cima do mosteiro de São Bento de Cástris. Publicação digital *Do Espírito do Lugar - Música, Estética, Silêncio, Espaço, Luz*. Évora : Publicações do Cidehus. In : <http://books.openedition.org/cidehus/1934> (Acedido a 10/09/2017).

Dicionários e enciclopédias

Buil, Joaquín Saura (2001). *Diccionario Técnico-Histórico del Organo en España*. Barcelona: Institución Milá y Fontanals – Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Bush, Douglas & Kassel, Richard (2006). *The Organ: encyclopedia of keyboard instruments*. New York: Taylor and Francis Group.

Dourado, Henrique Autran (2004). *Dicionário de termos e expressões da Música*. Fundação Editora Nacional. São Paulo, Brasil: Editora 34 Lda.

Silva, António Moraes (1813). *Diccionario da Língua Portuguesa*. Lisboa: Typographia Lacerdina.

Riemann, Hugo (1929). *Manuel do organista*. Barcelona: Editorial Labor.

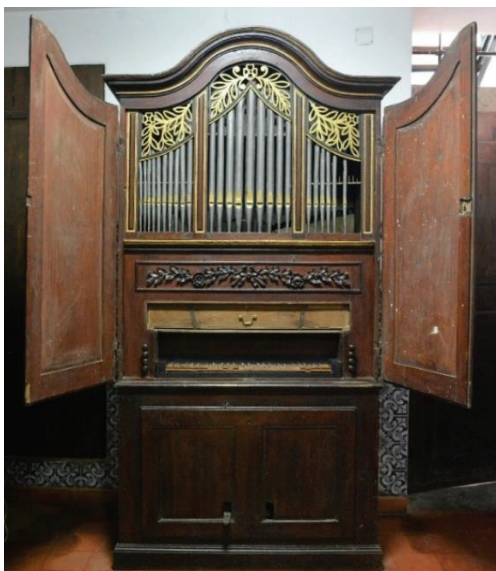
Apêndices

Apêndice 1 – Exemplo de resumo do inventário de um órgão do concelho de Braga

Igreja de Santiago da Cividade

Cividade (São Tiago)

Largo de São Paulo / Rua D. Gonçalo Pereira – Braga



▲ Fachada do órgão



▲ Imagem da consola, com o teclado e puxadores dos registos



◀ Tubos do interior

Apontamento histórico. A primeira referência, conhecida a este templo, data de 1594, quando surge representada no mapa da cidade de Braga, de Georg Bräun, com a fachada principal voltada a sudoeste. Esta orientação mantém-se ainda no mapa de Braga de 1750, pelo que a atual configuração apenas terá ocorrido depois desta data.¹²⁷

É referido um grande volume de obras na igreja, a partir de meados do século XVIII, que se prolongam pelo século seguinte.¹²⁸

Em 1848, o templo ainda não possuía um instrumento seu, recorrendo ao aluguer de um órgão para as festividades mais importantes. Em reunião de Mesa da Confraria, a 28 de maio de 1848¹²⁹, decide-se que nas novas grades do coro alto se fará uma abertura, no lado do Evangelho, que permita a passagem de um órgão para as festas.

A decisão de adquirir um órgão acontece dez anos mais tarde (1859), com o intuito de dar maior esplendor às festas do padroeiro e às restantes festividades da igreja. A Mesa destina para essa compra o valor de 76 000\$. Os mesários referem mesmo que a compra de um órgão possui “razões fortes e grande vantagem que de presente já resultam à nossa Irmandade e de futuro ainda maiores poderão ser”.¹³⁰

Embora não cheguemos a ter a certeza da aquisição do órgão nesta data, sabe-se da exigência da Irmandade em que os ofícios fossem sempre acompanhados por “Musica e com Orgão”¹³¹, e em 1866 anda existe uma Ordem de Pagamento do aluguer de um órgão. A compra de um órgão efetiva-se em 1870, segundo inscrição no interior do secreto do órgão: “Foi feito este Orgão por António Jozé dos Santos organeiro de Manguade no Anno de 1870”. É também por esta altura que começam a surgir pagamentos ao organista.

No Inventário de bens de 1917 surge já “um órgão pequeno”, pertencente à *Confraria de Santo António e Almas de San Thiago da Cividade*.

O órgão permaneceu no coro alto até finais do século XX, altura em que foi colocado na sacristia da igreja.

¹²⁷ In: www.monumentos.pt

¹²⁸ Arquivo da igreja da Cividade (doravante AISC), *Livro de Termos da Confraria de Santiago da Cividade*, N.º 11 (1745 a 1755).

¹²⁹ AISC, *Livro de Termos (1842-1861)*. Termo de Mesa de 28 de maio de 1848, fls. 21 e 21v.

¹³⁰ AISC, *Livro de Termos (1842-1861)*. Termo de Junta de 4 maio 1859, fls. 76v, 77 e 77v.

¹³¹ AISC, *Livro de Termos (1842-1861)*. Termo de Mesa de 10 novembro 1860, fl. 84v.

Data. 1870

Autor. António José dos Santos (Mangualde)

Intervenções. Não se conhecem.

Diapasão / temperamento. Desconhecido.

Localização. Originalmente (finais do séc. XIX), colocado no coro alto. Atualmente na sacristia do templo (desde c.1990).

Caixa. Em forma de armário, em madeira de castanho. Possui portadas frontais que abarcam os nichos dos tubos de fachada e o teclado (consola). Portas laterais de acesso aos tubos, e inferior-frontal para o fole, com fechaduras (inoperacionais). Falta a tampa que esconde o acesso ao secreto e a estante.

Decoração. Simples, com molduras em madeira. Apresenta, na fachada, três nichos planos com os tubos de Oitava Real (m.d.), rematados com talha recortada e dourada. Possui ainda um elemento floral, em talha, por cima da tampa do secreto.

Composição dos registos. Possui 8 registos divididos (4+4), ao estilo ibérico, entre $Dó^3$ / $Dó\#^3$.

Os puxadores dos registos não possuem qualquer etiqueta ou indicação do nome dos registos.

A composição segundo a disposição no someiro é a seguinte:

Mão esquerda	Mão direita
Cheio IV	Cheio V
Quinzena (2')	Quinzena (2')
Flautado de 6 tap. (4')	Flautado de 12 tap. (8')
Violão (8')	Oitava real (4')

Sobre o someiro existe ainda espaço para um registo de mão direita, possivelmente uma Cornetilha (3 filas).

Teclado. Manual de 54 notas ($Dó - fá5$), com primeira oitava completa, dividido entre $Dó^3$ e $Dó\#^3$. Teclas, sem qualquer decoração, as naturais chapeadas em madeira de buxo, com capas frontais também em buxo, e as acidentais em ébano.

Mecânica das notas. Teclado manual suspenso. Tábua de reduções simples, com molinetes e apoios, em metal.

Mecânica dos registos. O instrumento possui 8 registos partidos (4+4), acionados por tirantes em madeira, de secção quadrada, com os puxadores torneados, também eles em madeira. As árvores ou molinetes dos registos são em ferro forjado. Possui dois pedais para ligar/desligar os Cheios, com mecânica de balancé.

Secreto. Cromático com 54 válvulas chanfradas. Molas em ferro com duas espirais. Ligação à tábua de reduções com arames de latão, com gancho duplo fechado, isolado no interior do secreto por membranas em forma de tetinas, em pele, com topos em madeira. Na tampa do secreto surge gravada a letra "S".

Someiro. De corrediças, com tabuões para os registos de madeira da mão esquerda, e para a condução do ar para os tubos da fachada. O suporte dos tubos é feito por pandeiretes de madeira.

Sistema de ar. Composto por fole principal em cunha, de 3 pregas, com fole abastecedor em cunha, acoplado à base do fole principal, com uma prega e acionado por um pedal, pelo lado direito da caixa.

A condução do ar realiza-se por condução de madeira, ligada com pele, na parte superior do fole (situação que fragiliza a pele pelo constante movimento).

Não possui ventilador elétrico.

Corpo sonoro. Possui um total de **407 tubos**, distribuídos em 175 na mão esquerda, dos quais 50 em madeira, e 232 na mão direita, dos quais 29 são tapados (em metal). Tem possibilidade de incorporar mais 87 tubos, num registo composto, para mão direita (Cornetilha III).

A tubaria conserva-se quase na totalidade, num razoável estado de conservação. Os tubos em madeira não apresentam sinais e caruncho ou fissuras, registando-se apenas a oxidação dos pregos. Nos tubos de metal, muitos deles, apresentam esmagamentos superiores e encontram-se amolgados, com rasgos decorrentes de más práticas de afinação.

Na mão esquerda, o registo de **Violão**, com 25 tubos, integralmente em madeira, tapado, encontra-se sobre um tabuão acanadado, com os 7 tubos maiores dispostos no teto. O **Flautado de 6**, com 25 tubos em madeira, também ele sobre um tabuão acanadado, encontra-se na frente dos tubos de Violão. **Quinzena**, possui 25 tubos em metal, sobre o seu ar. **Cheio IV**, é um registo composto em quatro filas de tubos que soam em 8^a e 5^a (19^a , 22^a , 26^a e 29^a).

A mão direita, possui na fachada três nichos com os tubos da **Oitava Real** (4') ou Flautado de 6 aberto, com um nicho central em mitra, com 9 tubos, e dois laterais com 10 tubos cada (faltam 6 tubos). Possuem as bocas douradas em forma de lágrima. O registo fundamental na mão direita é um **Flautado de 12 tapado**, em metal, com 29 tubos. Existe ainda um registo de **Quinzena** (2') e um **Cheio de 5 filas**, com 29 tubos por fila, afinados em 8^a e 5^a , com reiteração em $Fá4$, na seguinte forma:

$Dó\#^3$				12^a	15^a	19^a	19^a	22^a
Mi^4								
$Fá^4$	8^a	8^a	12^a	12^a	15^a			
$Fá^5$								

Atualidade. Inoperacional (2017), fole roto, ausência de cerca de 6 tubos e de algumas capas das teclas.

Apêndice 2 – Inventário dos órgãos do concelho de Braga

BR.001 • Igreja paroquial de Santa Maria de Adaúfe



José António de Sousa (atribuído) | Séc. XVIII (finais)
Teclado: C – d5 (51 notas)
Registos: 7 + 7

BR.002 • Igreja paroquial de S. Tiago da Cividade



António José dos Santos | 1870
Teclado: C – f5 (54 notas)
Registos: 4 + 4

BR.003 • Capela da Conceição (Inst. Monsenhor Airosa)



Filipe da Cunha (atribuído) | 1737
Teclado: C – d5 (47 notas, oitava curta)
Registos: 9 + 9



BR.004 • Igreja de S. Paulo (Coro alto)

Augusto Joaquim Claro | 1899
Teclado: C – g5 (56 notas), Pedal: C – d3 (27 notas)
Registos: 29 (II + P)

BR.005 • Igreja de S. Paulo (altar)



Manuel de Sá Couto | 1832
Teclado: C – d5 (47 notas, oitava curta)
Registos: 5 + 5

BR.006 • Capela de S. Sebastião das Carvalheiras



desconhecido | Séc. XVIII (?)
Teclado: C – d5 (47 notas, oitava curta)
Registos: 3 (inteiros)

BR.007 • Capela de S. Pedro e S. Paulo (Seminário)



Giovanni Pradella (Itália) | 2016
Teclado: C – g5 (56 notas); Pedal: C – f3 (30 notas)
Registos: 5 (II + P)

BR.008 • Capela do ano propedêutico (Seminário)



Foto de Rohlff orgelbau
Johannes Rohlff (Alemanha), opus 180 | 2016
Teclado: C – f5 (54 notas);
Registos: 1

BR.009 • Capela Árvore da Vida (Seminário)



Pedro Guimarães von Rohden | 2011
Teclado: C – d5 (54 notas)
Registos: 1 + 1/2

BR.010 • Igreja paroquial de Santa Eulália de Crespos



desconhecido | Séc. XVIII (?)
Teclado: C – d5 (47 notas, oitava curta)
Registos: 6 + 6

BR.011 • Igreja paroquial de S. Martinho de Dume (1)



Augusto Joaquim Claro | 1891
Teclado: C – f5 (54 notas)
Registos: 6 + 6

BR.012 • Igreja paroquial de S. Martinho de Dume (2)



Oberlinger (Alemanha) | 1977
Teclado: C – g5 (56 notas); Pedal: C – f3 (30 notas)
Registos: 11 (II + P)

Foto de Andreas Ladach

BR.013 • Igreja paroquial de S. Maria de Lamações



Luís António de Carvalho, opus 45 | 1815
Teclado: C – f5 (54 notas)
Registos: 4 + 4

BR.014 • Igreja paroquial de S. Pedro de Maximinos



Manuel de Sá Couto (atribuído) | Séc. XIX (inícios)
Teclado: C – d5 (47 notas, oitava curta)
Registos: 5 + 5

BR.015 • Capela de São Miguel-o-Anjo (Maximinos)



desconhecido | Séc. XVIII (?)
Teclado: C – d5 (47 notas, oitava curta)
Registos: 3 + 3

BR.016 • Igreja do Mosteiro de S. Martinho de Tibães



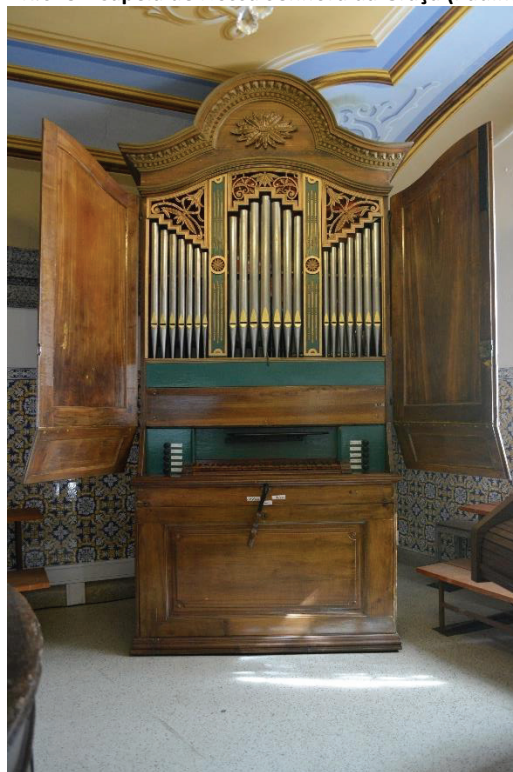
Francisco António Solha | 1785
Teclado: C – f5 (54 notas)
Registos: 24 + 25 (II)

BR.017 • Igreja paroquial de S. João Batista de Nogueira



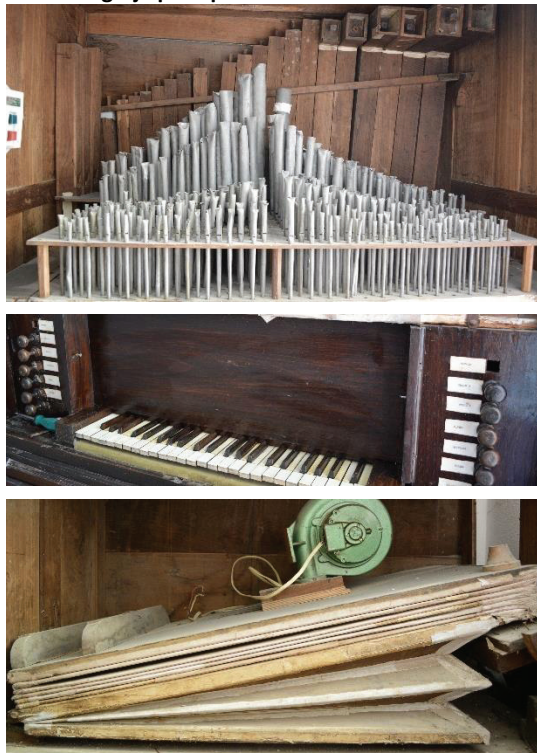
desconhecido | Séc. XVIII (?)
Teclado: C – d5 (51 notas)
Registos: 8 + 8

BR.018 • Capela de Nossa Senhora da Graça (Padim)



Manuel de Sá Couto (atribuído) | Séc. XIX (inícios)
Teclado: C – f5 (50 notas, oitava curta)
Registos: 5 + 5

BR.019 • Igreja paroquial de Santa Maria de Palmeira



desconhecido | Séc. XVIII (?)
Teclado: C – d5 (47 notas, oitava curta)
Registos: 7 + 7

BR.020 • Capela de Santo Estêvão (Palmeira)



Richard Rensch (Alemanha) | 1958
Teclado: C – f5 (54 notas); Pedal: C – d3 (27 notas)
Registos: 4 + 5 (I + P)

BR.021 • Capela de S^{to} António (Casa das Lages – Pousada)



desconhecido | Séc. XVIII (?)
Teclado: C – d5 (47 notas, oitava curta)
Registos: 5 + 5

BR.022 • Igreja paroquial de S. Jerónimo de Real



José António de Sousa (atribuído) | Séc. XVIII (finais)
Teclado: C – d5 (47 notas, oitava curta)
Registos: 11 + 11

BR.023 • Igreja paroquial de Real (órgão positivo)

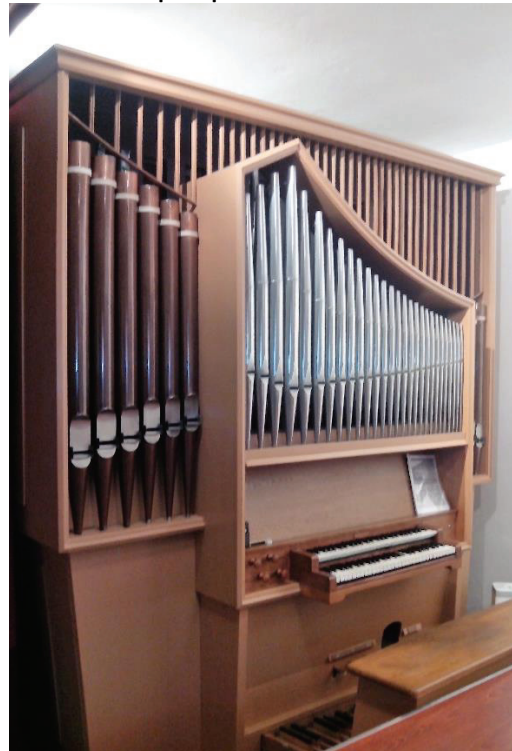


1 2 3 4 5 6



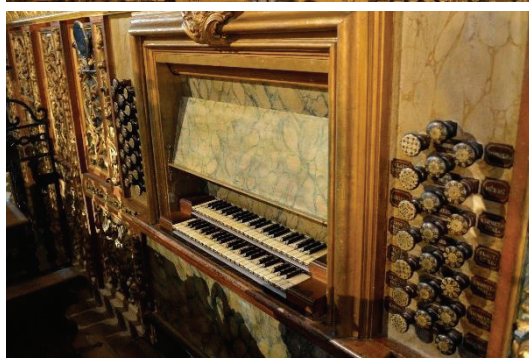
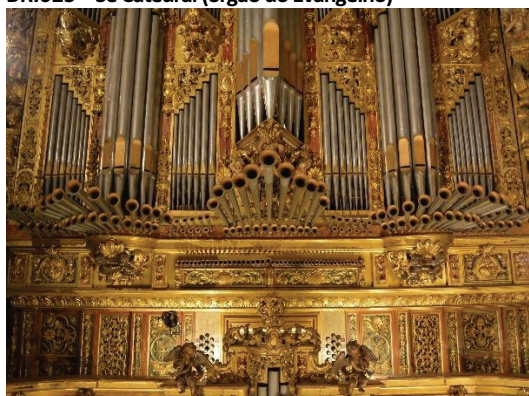
Claus Sebastian | 2001
Teclado: C – c6 (63 notas)
Registos: 3 + 6

BR.024 • Salão paroquial de S. Jerónimo de Real



Richard Rensch (Alemanha) | 1960
Teclado: C – f5 (54 notas); Pedal: C – d3 (27 notas)
Registos: 5 (II + P)

BR.025 • Sé Catedral (órgão do Evangelho)



Frei Simón Fontanes (Galiza – Espanha) | 1737
Teclado: C – d5 (47 notas, oitava curta)
Registos: 24 + 24

BR.026 • Sé Catedral (órgão da Epístola)



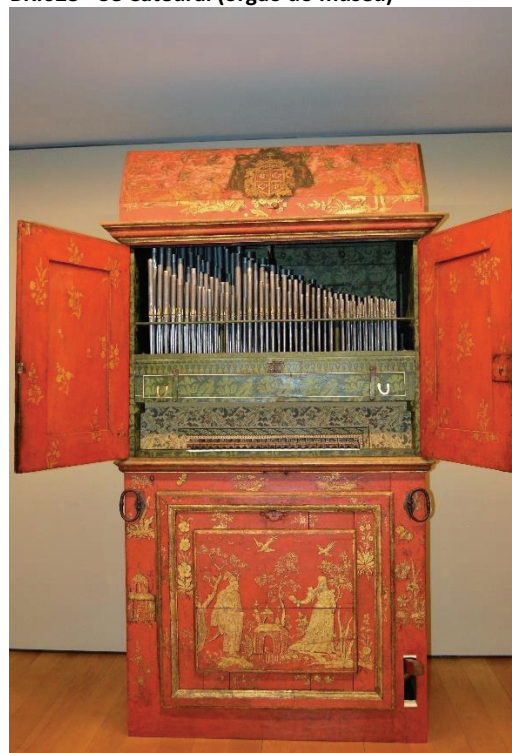
Frei Simón Fontanes (Galiza – Espanha) | 1739
Teclado: C – d5 (47 notas, oitava curta)
Registos: 14 + 14

BR.027 • Sé Catedral (órgão positivo de coro)



José Carlos de Sousa | 1799
Teclado: C – d5 (47 notas, oitava curta)
Registos: 5 + 5

BR.028 • Sé Catedral (órgão do museu)



João Antunes (atribuído) | 1685
Teclado: C – a4 (42 notas, oitava curta)
Registos: 4

BR.029 • Igreja da Santa Casa da Misericórdia



Luís de Sousa | 1768
Teclado: C – f5 (54 notas)
Registos: 9 + 9

BR.030 • Capela de S. João da Ponte (Santo Adrião)



Manuel de Sá Couto (atribuído) | Séc. XIX (inícios)
Teclado: C – f5 (54 notas)
Registos: 5 + 5

BR.031 • Igreja paroquial de São João de Souto



José Joaquim da Fonseca | 1863
Teclado: C – f5 (54 notas)
Registos: 4 + 4 (+ Subbasso)

BR.032 • Igreja de Nossa Senhora do Pópulo



desconhecido | Séc. XVIII
Teclado: C – d5 (47 notas)
Registos: 13 + 13

BR.033 • Igreja do Salvador (Lar Conde de Agrolongo)



Padre Lourenço da Conceição | 1736
Teclado: C – g5 (56 notas)
Registos: 9 (inteiros)

BR.034 • Igreja de Santa Cruz



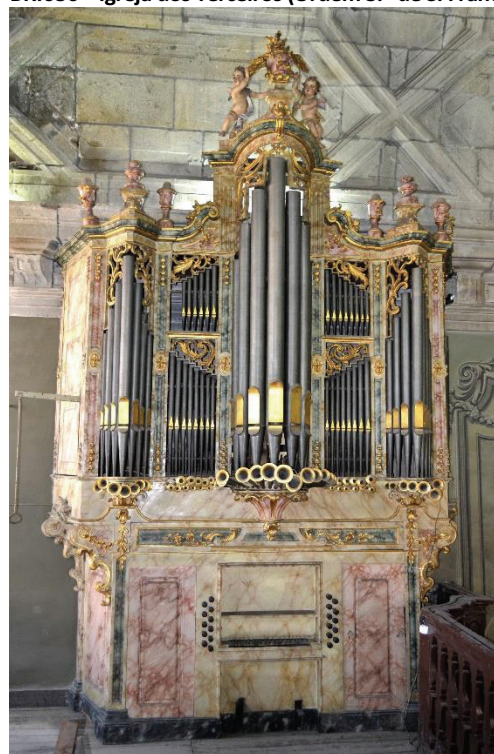
Miguel de Mosquera | 1742
Teclado: C – f5 (54 notas)
Registos: 11 + 11

BR.035 • Igreja de São Marcos (Hospital)



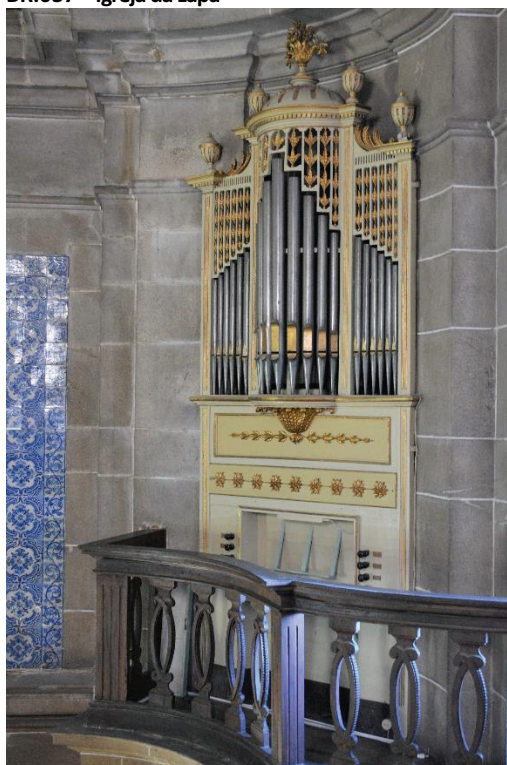
Manuel de Sá Couto | Séc. XIX (inícios)
Teclado: C – f5 (54 notas)
Registos: 8 + 8

BR.036 • Igreja dos Terceiros (Ordem 3.ª de S. Francisco)



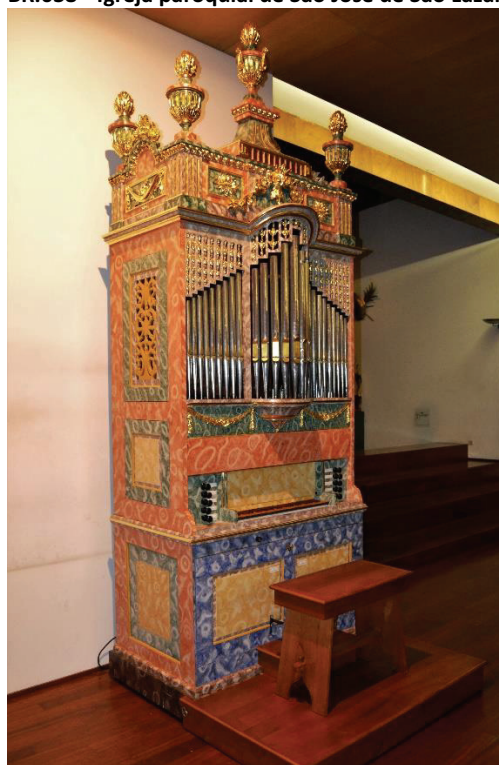
José António de Sousa | 1782
Teclado: C – d5 (47 notas, oitava curta)
Registos: 11 + 11

BR.037 • Igreja da Lapa



Manuel de Sá Couto | Séc. XIX (inícios)
Teclado: C – f5 (54 notas)
Registos: 5 + 5

BR.038 • Igreja paroquial de São José de São Lázaro



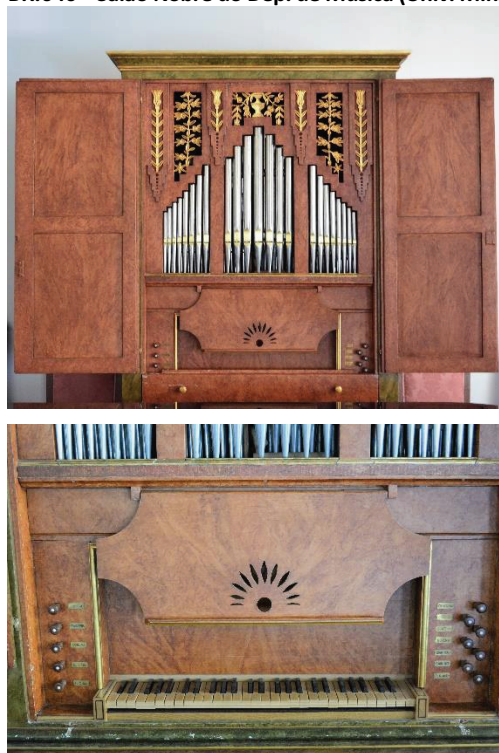
Manuel de Sá Couto | 1817
Teclado: C – f5 (54 notas)
Registos: 5 + 5

BR.039 • Basílica dos Congregados



José António de Sousa (atribuído) | Séc. XVIII (finais)
Teclado: C – f5 (54 notas)
Registos: 7 + 7

BR.040 • Salão Nobre do Dep. de Música (Univ. Minho)



desconhecido | Séc. XVIII (?)
Teclado: C – f5 (54 notas)
Registos: 5 + 7

BR.041 • Igreja paroquial de São Vicente



Luís de Sousa | 1769
Teclado: C – d5 (47 notas, oitava curta)
Registos: 11 + 12 (atualmente 9 + 10)

BR.042 • Igreja de Nossa Senhora do Carmo



Joaquim Lourenço Ciais Ferraz da Cunha | 1790
Teclado: C – d5 (51 notas)
Registos: 15 + 15 (II)

BR.043 • Capela da Casa de Vale de Flores (Infias)



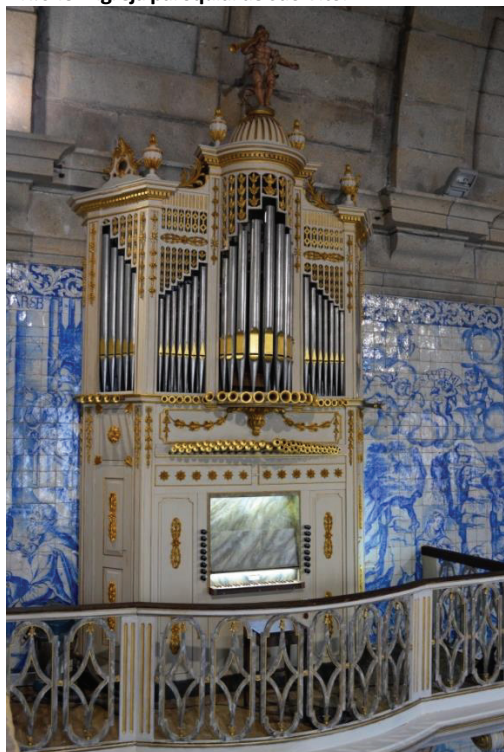
Órgão falso (decorativo)

BR.044 • Capela de Santa Teresa (Lar de São José)



Francisco António Solha (atribuído) | Séc. XVIII
Teclado: C – d5 (47 notas, oitava curta)
Registos: 6 + 7

BR.045 • Igreja paroquial de São Vítor



Manuel de Sá Couto | 1815
Teclado: C – f5 (54 notas)
Registos: 8 + 8

BR.046 • Igreja da Senhora-à-Branca



Manuel de Sá Couto | 1819
Teclado: C – f5 (54 notas)
Registos: 6 + 6

BR.047 • Capela da Faculdade de Teologia (UCP)



Troels Krhon (Dinamarca) | 1979
Teclado: C – g5 (56 notas); Pedal: C – d3 (27 notas)
Registos: 5 + 5 (+ 16') (I + P)

BR.048 • Capela de Sta Maria Madalena (Convertidas)



Luís António de Carvalho, opus 43 | 1814
Teclado: C – f5 (54 notas)
Registos: 4 + 4

BR.049 • Igreja de São Boaventura de Montariol (coro alto)



J. W. Walcker (Londres) | 1863
Teclado: C – f5 (54 notas)
Registos: 8 + 8

BR.050 • Igreja de São Boaventura de Montariol (altar)



Th. Forbenius & Co. | 1954
Teclado: C – g5 (56 notas)
Registos: 6 (inteiros)

BR.051 • Capela Imaculada (Seminário Menor)



Henk Klop (Holanda) | 2016
Teclado: C – g5 (56 notas); dividido entre Si e Dó³
Registos: 3 + 3

BR.052 • Basílica do Bom Jesus do Monte



Manuel de Sá Couto | 1798
Teclado: C – g5 (56 notas)
Registos: 20 + 20 (II)

Anexos

Anexo 1 – Lenda de Santa Cecília



Cecília era uma bela cristã, da mais alta nobreza, que foi prometida em casamento pelos pais a um jovem nobre, de nome Valeriano. No dia de núpcias, Cecília partilha com Valeriano a sua consagração a Deus e que um anjo guardava a sua pureza. O marido respeitou, mas, para acreditar, exige ver o anjo. Cecília disse assim ao esposo: “Se queres acreditar no verdadeiro Deus e te prometeres batizar, poderás vê-lo. Sai da cidade pela via Apia, anda três milhas e diz aos pobres que lá encontrares ‘Cecília enviou-me a vocês para que me façam ver o velho Santo Urbano, pois tenho uma mensagem secreta a transmitir-lhe’. Quando estiveres diante dele, relata todas as minhas palavras e depois dele te purificar, volta e verás o anjo”. Valeriano pôs-se a caminho e, seguindo as informações que recebera, encontrou o bispo Santo Urbano escondido no meio das sepulturas dos mártires. Contou-lhe tudo o que Cecília dissera, e ele estendendo as mãos para o Céu exclamou com os olhos cheios de lágrimas: “Senhor Jesus Cristo, autor das castas resoluções, recebe os frutos das sementes que plantou em Cecília. Senhor Jesus Cristo, bom pastor, tua escrava Cecília serviu-te como uma eloquente abelha, pois domesticou este esposo que ela recebera, como um leão feroz, e fez dele o mais dócil cordeiro”. E eis que de repente apareceu um velho de vestes brancas como a neve tendo na mão um livro escrito em letras de ouro. Vendo-o, Valeriano, tomado de terror, caiu como morto. O velho ergueu-o e ele leu estas palavras: “Um Deus, uma fé, um batismo; um só Deus, pai de todas as coisas, que está acima de todos nós e acima de tudo e em todos nós”. Quando Valeriano acabou de ler, o velho perguntou: “Acreditas nisso ou ainda duvidas?”. Ele exclamou: “Não há sob o Céu outra verdade mais credível”. No mesmo momento o velho desapareceu, e Valeriano recebeu o batismo das mãos de Santo Urbano. Ao voltar, encontrou Cecília no quarto conversando com o anjo, que tinha nas mãos duas coroas trançadas com rosas e lírios. Deu uma a Cecília e outra a Valeriano, dizendo: “Guardem estas coroas com um coração sem mácula e um corpo puro, pois foi do Paraíso de Deus que as trouxe para vocês. Elas jamais murcharam, nem perderão o perfume, e serão visíveis apenas àqueles que amarem a castidade. Quanto a ti, Valeriano, por teres seguido um conselho tão útil, pede o que quiseses e obtê-lo-ás”. Valeriano: “Nada

me é mais doce nesta vida do que a afeição de meu único irmão. Peço então que ele conheça a verdade comigo”. O anjo: “O teu pedido agrada ao Senhor, e ambos alcançarão juntos a palma do martírio”. Pouco depois entrou Tibúrcio, irmão de Valeriano, que tendo sentido um extraordinário aroma de rosas, disse: “Estou surpreso de que nesta época se possa respirar este aroma de rosas e de lírios. Mesmo que tivesse essas flores em minhas mãos, elas não exalariam um perfume tão suave. Confesso que me sinto outro, subitamente mudado”. Valeriano: “Temos coroas de flores que teus olhos não podem ver, que reúnem o brilho da púrpura à brancura da neve, e da mesma maneira que a meu pedido podes sentir o aroma, se acreditares poderás vê-las”. Tibúrcio: “Será que sonho ao ouvir-te, ou dizes a verdade, Valeriano?”. Valeriano: “Até aqui vivemos apenas em sonho, mas agora estamos na verdade”.

Tibúrcio continuou: “Onde aprendeste isso?”. Valeriano: “O anjo do Senhor ensinou-me, e tu mesmo poderás vê-lo quando estiveres purificado e tiveres renunciado a todos os ídolos.

(Varezze, 2003, cit. Zwilling, 2015:149-152)

Anexo 2 – Mecânica de um órgão

